

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО В СССР

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ
1917 - 1932 гг.



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
В СССР**



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
В СССР**

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

1917—1932 гг.

**С ПЕТЕРБУРГ
2000**

Редакционная коллегия: *К. Г. Богемская, П. Р. Гамзатова,
С. Ю. Румянцев, А. Л. Сокольская,
Л. П. Солнцева (председатель),
А. П. Шульпин, М. В. Юнисов*

Редакторы: *С. Ю. Румянцев, А. Л. Сокольская,
Л. П. Солнцева*

Рецензенты: *Д. И. Золотницкий,
Н. Г. Михайлова, К. Л. Рудницкий*

ISBN 5-86007-174-4

© Коллектив авторов, 2000
© Государственный институт
искусствознания, 2000
© «Дмитрий Буланин», 2000

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Сегодня вновь становится бесспорной старая истина: жизнеспособность культуры обеспечивается духовной общностью народа. Она, в свою очередь, предполагает глубинное взаимодействие фольклора, профессионального искусства и любительского художественного творчества, во времена советской власти обычно именовавшегося «художественной самодеятельностью трудящихся».

Символично, что в ряду научных работ, стремящихся подвести итоги уходящего века, завершается издание последних книг коллективной монографии сотрудников отдела народной художественной культуры Государственного института искусствознания Министерства культуры и Академии наук Российской Федерации под общим названием «Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917—1990 гг.».

История самодеятельного художественного творчества в СССР неотделима от комплекса социально-психологических, государственно-политических и экономических проблем, которые не только не потеряли злободневности, но, напротив, и сегодня составляют предмет дискуссий в науке, прессе, искусстве и политике. Отнюдь не желая включаться в полемику, заметим, что лишь реальное знание исторического материала в его полноте, анализ долгого и трудного развития любительского творчества в условиях государственной монополии «культурного строительства» — только это может предотвратить новые—старые ошибки в формировании культурной политики государства. Огульное отрицание прошлого, высокомерное охаивание «совковой самодеятельности» часто прикрывают элементарное невежество, приблизительное, а то и искаженное представление о культуре советского периода. Ввести в научно-практический обиход массу систематизированных и откомментированных фактов развития громадной сферы любительского творчества на протяжении 70 лет существования советского госу-

дарства — такова была главная цель предлагаемых «Очерков».

Решая общие проблемы изучения истории художественной самодеятельности, авторы ставили перед собой несколько основных задач: раскрыть реальное значение самодеятельности в культуре эпохи на конкретном историко-бытовом и художественном материале; показать многостороннее, зачастую конфликтное взаимодействие самодеятельного творчества с профессиональным искусством и фольклором; соединить историко-искусствоведческий и социально-психологический подходы к явлению самодеятельности в целом с анализом художественной специфики конкретных явлений любительского творчества.

Издание, венчающее семнадцатилетний период работы отдела, делится на три тома.

Первый, представленный данной книгой, охватывает годы гражданской войны, нэпа и т. н. «реконструктивного периода». Второй том посвящен самодеятельному художественному творчеству эпохи сталинизма (1930—1950 гг.).* В заключительном, третьем томе на фоне широкой панорамы любительского творчества 1960—1980 гг. авторский коллектив ставил своей задачей выделить некоторые глубинные тенденции его развития и определить их связь с духовной революцией, предшествовавшей распаду СССР.**

В каждой из книг затронуты общие проблемы истории культуры, выделены «сквозные» тенденции и ключевые явления самодеятельного творчества. Методологическое единство исследования проявилось и в уникальной, не имеющей precedентов в отечественном и зарубежном искусствознании форме свода. Впервые под одной обложкой объединились очерки истории самодеятельных театра, музыки, танца и пластики, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, эстрады, фотографии. Написаны эти очерки искусствоведами, имеющими опыт изучения профессионального искусства и традиционного фольклора, а не работниками сферы управления или системы культурно-просветительных учреждений. Вместе с тем авторы не стремились к унификации изложения материала и всякий раз исходили из своеобразия эпохи, специфики вида и жанра творчества, а также из понимания принципиальной неисчер-

* Издан Государственным институтом искусствознания в 1996 году (в двух книгах).

** Книга вышла в издательстве «Дмитрий Буланин» (СПб., 1999).

паемости, невозможности окончательных суждений в отношении такой теснейшим образом связанной с бытом и бытовым сознанием народов сферы, каковой является народная художественная культура и та ее часть, которую мы называем любительским, самодеятельным творчеством. Сыграли свою роль и индивидуальные отличия авторских видений истории культуры XX века; никто не мог и не хотел отказываться от возможности высказать свое понимание как общих процессов, так и конкретных явлений современного искусства. Своеобразие проявлений авторского начала в разных видах самодеятельного творчества (например, в «вещном» изобразительном искусстве и «беспредметном» музыкальном исполнительстве) объясняет переносы акцентов с анализа произведений на осмысление судьбы композиционного приема, нестандартного тембрового состава ансамбля, художественных перспектив массово-бытового освоения новых форм звукотворчества и пр. Наконец, вполне естественными представляются и расхождения в личных отношениях авторов отдельных очерков ко многим реалиям советской культуры и всего нашего общего, но по-разному прожитого и пережитого прошлого.

Все это соответствовало желанию авторского коллектива очертить максимально широкий круг проблем и явлений, рассмотрение которых, по нашему мнению, необходимо для создания будущих фундаментальных исследований культуры XX века.

Вводные замечания к этому, начальному тому «Очерков» можно открыть уточнением: будучи *первым* по хронологии и времени написания, он оказался *последним* по срокам издания.

История создания «Историй» — тоже история. Наша началась в 1980 году, когда в основанном И. Э. Грабарем Институте истории искусств (впоследствии ВНИИ искусствознания) было создано новое научное подразделение — сектор народного творчества (позднее — «народного творчества и теоретических проблем художественной самодеятельности») специально для написания истории художественной самодеятельности в СССР, всегда рассматривавшейся как важнейший участок «культурного строительства» государства. Никто не мог тогда предположить, что запланированная «История» получит реальный и скорый

государственно-политический конец (предел) в виде распада Союза Советских Социалистических Республик. Окончание работы над первым томом совпало с началом «перестройки».

В шуме дискуссий и митингов тех буйно-гласных лет писался второй, «сталинский», том. Концепция государственной культуры, понятия «госсамодетельности» и «низового слоя городской народной культуры», сформулированные в нем, волнующие сюжеты судьбы советского праздника, борьбы с джазом, удушения вольного фотолюбительства, анализ феномена «подарков Сталину» — все это резонировало потоку «разоблачительных» материалов, обрушившихся на головы читателей в конце 1980-х—начале 1990-х годов. Произошло это именно потому, что действительно существовала культура сталинизма — «единая общенародная культура», национальная по форме, социалистическая по содержанию, которая при этом никогда ранее не рассматривалась как собственно эстетический феномен, не говоря уж о ее этно-социальных аспектах. В какой-то мере восполнить этот методологический пробел и взялся тогда наш авторский коллектив.

То, что было до «сталинской культуры», в первое послеоктябрьское пятнадцатилетие, скрывалось во мгле. Только-только начиналось паломничество в дебри русского советского авангарда, произведения которого десятилетиями пылились в запасниках музеев. Пробились к читателю «Чевенгур», «Котлован» и «Ювенильное море» А. Платонова, «неизвестный» М. Булгаков заполонил сцены и экраны, известный всем по сценарию фильма Протазанова «Праздник святого Йоргена» Сигизмунд Кржижановский удостоился первого издания своей фантастически оригинальной прозы... Зазвучала музыка Н. Рославца, А. Лурье, молодого А. Мосолова, донеслись до широкой публики голоса десятков знаменитых в мире, но неведомых в России мемуаристов-соотечественников. Целые континенты образов, лавина художественных и философских произведений, открытий рукописей, ошеломляющих выставок, рассекреченных «совершенно секретных» документов. Это — настоящее! И вот оно вернулось и зажило новой жизнью, рядом с «легализованным» роком, авангардными экспериментами на каналах центрального ТВ, молодежной публицистикой бывших комсомольцев, вольным разгулом уличной поэзии и музыки времен «свободного Арбата» и дворовыми песня-

ми в радиопередаче Э. Успенского «В нашу гавань заходили корабли»...

Третий том «Очерков» писался в окружении живой и шумной славы тех, кто начинал в 60-е — начинал часто как автор самостоятельных песен, актер студенческого театра, пионер фольклорного движения или участник полуподвальной рок-группы. А первый том все лежал в ожидании своего часа. Утвердились новые мифы, улеглись неопитские страсти, надоели однообразные сенсации, иссяк массовый энтузиазм сбрасывания монументов с корабля российской демократии.

Может быть, момент настал?

Во всяком случае, множество казавшихся еще совсем недавно безнадежно ушедшими в прошлое форм самостоятельного художественного творчества вернулось к активной жизни. Народная культура вновь обнаружила свою поразительную жизнестойкость в крайне неблагоприятных для художественного творчества условиях становления новой государственности, правового беспредела, глубинных изменений уклада быта, массового сознания, образа жизни. Истекает первое пятнадцатилетие «перестройки», заканчивается «переходной», он же судьбоносный период «реформ». Пришла пора оглянуться.

ВВЕДЕНИЕ

Художественная самодеятельность первого послеоктябрьского десятилетия отличалась открытой политической активностью, агитационным пафосом, стремлением к созданию оригинальных художественных форм. Агитационность, монтажность, синтетичность, присущие всем видам раннесоветского самодеятельного творчества, были в то же время главными чертами всей советской культуры. Именно на этих направлениях художественного поиска объединялись усилия самодеятельных коллективов и профессиональных художников-новаторов; здесь же обнаруживалось родство новых самодеятельно-творческих форм с некоторыми особенностями традиционной народной культуры.

В 20-е годы самодеятельное творчество стало своеобразным полигоном для испытания многочисленных, в том числе сугубо экспериментальных моделей культурного строительства. Неверно было бы сводить все лишь к агитации и пропаганде, на службу которым якобы с самого начала пытались поставить все художественное творчество огромной многонациональной страны. Но тесная связь новорожденной «советской художественной самодеятельности трудящихся масс» с теорией «пролетарской культуры будущего» и прямая обусловленность практики поддерживаемого новой властью самодеятельного творчества агитационными задачами текущего момента — это, несомненно, те факторы, которые оказывали мощное воздействие на характер и масштабы вклада художественного любительства того времени в становление и развитие новой — «социалистической» — культуры России.

Вообще самодеятельное начало в культуре 20-х годов вошло на передний план. Оно в значительной степени определило вектор художественных исканий эпохи. Некоторые типичные для времени жанры, формы, композиционные принципы и приемы разрабатывались преимущественно в

сфере самодеятельности, хотя в их создании нередко принимали участие и профессиональные художники. Сюда относятся многотысячные празднества и массовые действия, оперативно-импровизационные формы агиттеатра, новые виды декоративно-прикладного искусства, пленэрные формы музыки, оркестры-«шумовики», монтажные литературно-музыкальные и музыкально-пластические композиции. Не вызывает сомнений активная роль самодеятельности в становлении и распространении советской массовой песни — жанра, ставшего в 30—50-е годы основой нового интонационного словаря эпохи, одним из эмоциональных полюсов мировосприятия советского человека.

Художественная самодеятельность 20-х годов соединяла разные культурные слои, «уклады». Новые, рожденные революцией и войной формы и жанры самодеятельного искусства существовали рядом с традиционно-любительскими; урбанистические эксперименты — с фольклором и народными ремеслами; живые традиции крестьянской и городской устной художественно-бытовой культуры — с активно осваиваемыми формами «ученого» творчества. Конечно, не все виды и формы самодеятельности находились в равных условиях, пользовались одинаковой поддержкой государства и популярностью. Тем не менее именно «многоукладность» самодеятельности, разнообразие характерных для нее творческих проявлений в конечном счете и обеспечивали ее постоянную активность и размах. Тот же фактор оказался решающим для плодотворного взаимодействия между самодеятельным и профессиональным искусством. В теории тех лет эти области обычно противопоставлялись, на практике же они не только сосуществовали, но зачастую и смыкались столь тесно, что провести четкую границу между ними не всегда возможно.

Разнообразие форм такого взаимодействия, несомненно, относится к уникальным, определяющим чертам культуры 20-х годов. Тысячи профессиональных актеров, режиссеров, музыкантов, художников с первых же лет революции непосредственно работали с самодеятельными художественными коллективами. Творческий путь многих известных деятелей современного искусства начинался с участия в живой газете, «едином художественном кружке», любительском хоре, оркестре, в студии Пролеткульта... Развитию и выдвижению талантов отчасти помогало и такое свойство массовой художественной работы, как «самодельность» многих новых

форм и жанров. Даже используя готовый, «чужой» материал (в музыкальной, театральной, хореографической самодеятельности), любители, как правило, подвергали его весьма существенной обработке. Поэтому не только опыты «коллективной драматургии», игровых методов обучения кружковцев, театральной импровизации, но и традиционно исполнительские виды творчества носили в ту пору активно-созидательный характер.

Отметим также, что как сам процесс экспериментально-творческого сотрудничества профессионалов и любителей, так и его художественные результаты оставили заметный след в истории советского искусства. Массовая самодеятельность 20-х годов обогатила нашу музыкальную и драматическую сцены, изобразительное искусство, фотографию многими художественными идеями. Некоторые из них получили международный резонанс, были подхвачены и развиты крупными европейскими художниками. Из самодеятельности пришли и некоторые темы, получившие впоследствии развитие в литературе и театре, и целый ряд «гибридных» форм и выразительных приемов, характерных для массового синтетического искусства. Тем не менее очевидна недостаточность такой традиционной для академического искусствоведения оценки.

Феномен «смычки» профессионалов и любителей, превратившийся позднее в широко рекламируемый идеологический институт «шефства», родился не столько из художественных убеждений и культурологических утопий теоретиков, сколько из жестокой мути взорванного революцией быта, из повседневных проблем человеческой жизни. Война, голод, холод, разруха, обыски, «уплотнения», выселения, ссылки, потеря бывшего социального статуса — все это заставляло тысячи профессиональных артистов идти в любительские студии и кружки, создавать красноармейские театры, деревенские оркестры, добиваться чести быть постановщиком или просто оформителем очередного праздника «красного календаря» или торжественного собрания. Это давало возможность выжить, передохнуть, получить кусок хлеба, паек, охапку дров, крышу над головой, а зачастую просто оправдать свое существование в глазах представителей новой рабоче-крестьянской власти.

Обилие подобных примеров заставило нас существенно расширить рамки традиционного историко-искусствоведческого анализа. Такой подход был продиктован целым ря-

дом моментов, отличающих историю развития самостоятельности 20-х годов от истории советского профессионального искусства.

Прежде всего это теснейшая связь, а иногда и слияние самостоятельности с революционным бытом. Здесь необходимо уточнить, что же представлял собою этот развороченный войнами и революциями быт, определявший и бытовое, массовое сознание участников исторической драмы.

Прежде всего сложилась новая, отличная от мирного времени социальная структура: огромная масса населения страны оказалась в военном лагере. Рабочие и крестьяне в значительной своей части стали солдатами.¹ Армия же на долгие годы стала своеобразной социальной силой и культурной средой, в которой перемешивались, нивелировались, переделялись и переплавлялись в некое новое целое различные классовые и национальные бытовые уклады. Октябрь 1917-го резко и бесповоротно определил направление этих процессов. В ходе гражданской войны Красная Армия становится важнейшим каналом распространения революционного сознания и новых форм организации жизни. Культурное значение армии сохранилось и с переходом к мирному строительству: миллионы молодых людей проходили здесь свои «университеты», учились грамоте, часто впервые приобщались к политической, физической и художественной культуре (профессиональному искусству, организованной самостоятельности). Большую роль играли добровольные общества и объединения, так или иначе связанные с вооруженными силами («Добролет», ОСОАВИАХИМ), введенный в 1931 году всесоюзный физкультурный комплекс «Готов к труду и обороне СССР» и т. д.

В традиционном рабочем и крестьянском быту, в жизни города и деревни также происходили кардинальные изменения. Перераспределение земли, массовые возвращения с гражданской войны демобилизованных красноармейцев, составлявших наиболее активную социально-возрастную группу населения, — все это приводило к активному внедрению в крестьянский быт новых элементов различного культурного происхождения.

Рабочий класс того времени был классом, «довольно-таки расслоенным в культурном отношении» (Луначарский). Большую часть городских рабочих составляли выходцы из деревни.² Многие из них сохраняли связи с деревней, в том числе прямые: живя в городе, имели свое хозяйство в

сельской местности, постоянно курсировали между городом и селом и т. д.

О масштабах изменений в жизни города можно судить по т. н. «жилищному переделу». «Прежде всего советская власть объявила всю недвижимую собственность в городе муниципализированной и передала в ведение городского совета. Все частные сделки по сдаче квартир, комнат или углов были объявлены недействительными, и на жилую площадь была объявлена твердая цена, соответствовавшая заработной плате нанимателя». Началось уравнильное перераспределение жилья в интересах трудового населения. Это была воистину «эпоха великого переселения народов».³

Но сам по себе жилищный передел, конечно, не мог превратить быт рабочих в социалистический быт Будущего, образы которого вырисовывались уже тогда. Страстное желание немедленно, сейчас обозначить, материализовать стремление к перестройке, преобразению быта выразалось в переименовании реалий старого мира. Новые революционные названия получают города и села, площади, улицы и переулки, заводы, фабрики, здания. Многие люди меняли фамилии и имена. Петроград стал Ленинградом, село Вознесенское — Красногвардейским, здания дворянских собраний и городских дум становились Дворцами Труда...⁴ Однако бытовой уклад повседневной жизни принципиально не изменился. Происходило смешение элементов традиционных бытовых укладов разных социальных слоев и групп. По словам современника, «хаос, вызванный сотрясением, отложился на всем новом быту своеобразным узором, всеми гримасами уродливого несоответствия, деформирующего пути культуры повседневного быта, по-видимому, длительно и упорно...»⁵ Борьба за «социалистическую реконструкцию быта» становится одним из главных направлений культурной политики. В решениях пленума ЦК ВКП(б) (ноябрь 1929 г.), а затем и в постановлении ЦК «О перестройке быта» (16 мая 1930 г.) ставилась цель создания условий, которые «в максимальной мере содействовали бы внедрению навыков социалистического быта».⁶ В осуществлении этой задачи приняли участие и деятели искусства. Но в основном их работа носила экспериментально-поисковый, проектный характер. В конце 20-х годов архитектор В. Воейков выражал озабоченность тем, что приходится заниматься оформлением нового быта: «а где же этот быт? Его нет. Он не

создан. Мы знаем, что он должен быть, мы можем сказать, какой он должен быть, но его сейчас нет и нет здания, которое отвечало бы новому быту».⁷

Революция не могла быстро сказаться в повседневном, домашнем быту. Но она немедленно создала сферу нового — общественного быта. «Теперь рядом с рабочим бытом в собственном смысле слова, т. е. еще не тронутым наследием прошлого, — писал в 1923 году А. В. Луначарский, — имеется гигантский быт в кавычках, т. е. та часть бытия рабочих, которая вырывает их далеко от будней, от чего-то обыденного. Наш быт далеко не бытовой, наш быт — не остывший, мятущийся во всей той части, где происходит строительство нового».⁸

Новые формы общественного (политического, публичного, праздничного, коллективного) быта — это митинги, собрания, демонстрации, субботники, экскурсии, культпоходы, коллективные загородные прогулки, физкультурное движение, наконец, клубная работа и художественная самодеятельность.

Реальный человек того времени неизбежно существовал одновременно в разных, во многом противоречивших друг другу сферах быта. В середине 20-х годов большинство составляли те, «в чьей жизни в той или иной форме, теми или иными путями прошла первой бороздой новая революционная культура... Так или иначе она модернизировала их сознание и быт, наполнив последний диалектикой сложных динамических противоречий».⁹ Возникали они между безоглядными порывами души и скудостью домашней, повседневной обстановки.

В одной из статей В. И. Ленин писал: «...Наш теперешний быт соединяет в себе в поразительной степени черты отчаянно смелого с робостью мысли перед самыми мельчайшими изменениями. Я думаю, что иначе и не бывало ни при одной действительно великой революции, потому что действительно великие революции рождаются из противоречий между старым, между направленным на разработку старого и абстрактнейшим стремлением к новому, которое должно уже быть так ново, чтобы ни одного грана старины в нем не было. И чем круче эта революция, тем дольше будет длиться то время, когда целый ряд таких противоречий будет держаться».¹⁰

К моменту Октябрьской революции в России существовала многоукладная, состоявшая из относительно самостоятельных пластов (слоев) художественная культура. Революционный взрыв привел в движение и эту многослойную структуру. Процессы внутреннего развития слоев и их взаимодействия резко ускорились и усложнились. В сфере «высокого» профессионального искусства необычайно оживились экспериментальные течения, утверждавшие приоритет подчеркнуто новых «революционных» форм. С первых дней «левые» активно включились в практическую деятельность по оформлению улиц и площадей, организацию массовых празднеств, в осуществление плана монументальной пропаганды, в революционизацию поэзии и театра, кинематографа, архитектуры. Многие из них возглавили самостоятельные студии. Классические («академические») направления, подвергавшиеся ожесточенной критике «левых», временно оказались как бы в тени. «Идеологически академические театры оказались чрезвычайно неподвижными», — писал Луначарский.¹¹

Городская народная «низовая» культура непосредственно и массово откликнулась на зов революции. Зрелища, гулянья, городская песня-романс, гармонная инструментальная традиция, бытовое изобразительное творчество — все это быстро втянулось в конгломерат разнородно пестрых элементов, из которых «на ходу» создавались праздничные формы нового общественного быта.

Это не значит, что низовая городская культура сразу переродилась. Революция лишь обнажила ее естественную эклектичность, обозначив при этом новые приоритеты и «объекты осуждения». Рабочая революционная песня, самодельный плакат и лозунг, театрализованные шествия сосуществовали с традициями старого быта (справление религиозных праздников, вечеринки, домашнее рукоделие, «жесткий» романс, уличная, дворовая, «блатная» песня). Нэп возродил к активной публичной жизни коммерческие формы буржуазной массовой культуры (бульварная литература и кинематограф, кафешантанная эстрада). В конце 20-х годов предпринимаются решительные шаги по «внедрению» в художественно-бытовую сферу высокого искусства, призванного «преодолеть мещанские традиции и гримасы нэпа».

Относительно стабильным оставался пласт традиционного любительства, к моменту революции распространенно-

го во всех слоях общества. Революция, практически не изменив его сущности, вызвала бурный количественный рост любительских кружков. Самодеятельность играла важную роль в «создании потребителя искусства» (Р. Пельше), в формировании «культурного зрителя и слушателя». Мощное студийное движение, художественно-критическая деятельность рабкоров и селькоров (впоследствии — теакоров и музкоров), широкое развитие традиционных «подражательных» (ориентированных на образцы профессионального искусства) форм любительства — все это конкретные проявления вышеуказанной тенденции. Несомненно, в условиях неразвитости средств технического тиражирования произведений искусства подражательные формы самодеятельности («живое тиражирование») имели большое социально-культурное значение.

Однако художественная самодеятельность масс не ограничивалась простым подражанием. Время требовало новых форм, непосредственно связанных с политической борьбой и революционным бытом. Надо помнить, что незнание грамоты и европейской художественной культуры письменной традиции отнюдь не означало отсутствие у этих самых «масс» всякой культуры вообще. Формулировки тех лет (отсталость, невежество, бескультурье) несли в себе конкретно-исторический и идеологический смысл. Задача «открыть народу доступ к сокровищам мировой культуры» заслоняла для многих деятелей того времени реальное значение фольклорных и полуфольклорных народных традиций. Эта культура, не требовавшая владения грамотой, специального образования и т. д., представлялась уходящей в прошлое. Между тем устные фольклорные традиции оставались основой художественного бытия населявших страну народов и народностей (несмотря на то, что с конца XIX века бурное развитие капитализма в России ошутимо расшатывало опоры вековой крестьянской культуры, а войны и революции первых десятилетий XX века катастрофически усилили этот процесс разрушения традиционных культур). Понимание того, что без них невозможно и развитие письменной культуры, в те годы вытеснялось насущными задачами «ликвидации безграмотности», приобщения народных масс к «ученому» искусству. Однако устная культура, утратив чистоту и известную обособленность своих традиционных форм, оказывала тем не менее значительное влияние на сложение новой — советской, «социалистической» — культуры. Глав-

ным образом это влияние осуществлялось опять-таки через каналы массовой художественной самодеятельности.

Художественная самодеятельность своеобразно откликнулась на социальную потребность создания всеобщего («общенародного») языка культуры. Она пошла не только по пути, проложенному профессиональным искусством. Осваивая книжную культуру, массы приспосабливали ее формы к живым навыкам фольклорной традиции. Так возникали органичные для своего времени гибридные «полуступенчатые», полубытовые формы самодеятельного искусства 20-х годов, адекватные массовому народному сознанию. Здесь преобладали наглядность, словесные, вещественно-зрелищные способы выразительности, прямые связи между революцией и творчеством, когда политические идеи, экономические программы, события дня становились материалом для инсценировок, текстами песен, содержанием плакатов, лубков и картин. По той же причине в жанрово-видовой структуре самодеятельности 20-х годов преобладали театр и музыка, а точнее — смешанные зрелищно-музыкальные жанры синтетического типа.

Фольклорная (устная) культура оказала заметное влияние и на профессиональное творчество. Те поэты, режиссеры, музыканты, художники, которые связали свою судьбу с революцией и включились в создание всеобщего демократического искусства, так или иначе обращались к низовым, площадным формам городской культуры. Здесь сходились пути таких разных людей, как Маяковский, Демьян Бедный, Кустодиев, Мейерхольд...

Б. В. Асафьев в 1924 году писал: «...Я утверждаю, что мы живем в такую эпоху, когда в искусстве довлеет не музейно-созерцательное начало, а начало тождества жизни-искусства, когда все создается, чтобы быть общественно тотчас поглощенным, т. е., во-первых, максимально доступным для восприятия (что отнюдь не означает безграмотным, низменным и примитивным...), а во-вторых, отвечающим данным настроениям улицы и площадей».¹²

В числе особенностей эпохи — наличие нескольких концепций развития самодеятельности и «самодеятельного искусства», которые не только противоборствовали, но и активно взаимодействовали на уровне культурной политики государства. Наконец, отметим отсутствие привычного для искусствоведа предмета анализа в виде корпуса (суммы) художественных произведений.

Роль отдельного артефакта (произведения, исполнения) в профессиональном и любительском творчестве резко различна. Существенно разнилось и отношение участников художественной самодеятельности к произведению, качественно иные формы приобретала проблема авторства, многократно усложняемая и спецификой вида (формы, жанра) самодеятельности.

«Произведений» тех лет сохранилось не так уж много: фрагменты сценариев, ноты исполнявшихся или использовавшихся в «оформлении» музыкальных произведений, пьесы самодеятельных авторов, несистематизированные фрагменты частушек, песен, детали декоративного оформления празднеств и клубов, отдельные работы самодеятельных художников, фотографов. Сама бытовая природа самодеятельности 20-х годов определяла отношение ее участников к своим спектаклям, выступлениям, изобразительной работе как к «искусству дня», призванному решать конкретные оперативные задачи. Фиксировать, собирать, сохранять все это было часто просто некогда и некому. Быстрая смена форм, приоритет процесса над произведением в какой-то мере были связаны и с агитационной функцией тогдашнего искусства; недаром современники осознавали ее как важнейшую в художественной работе. Для выпадения «кристаллического осадка» произведений нужны были иные условия, иное время.

В соответствии с текучей природой объекта исследования важное место в ряде глав этого тома заняла реконструкция процесса художественно-бытового творчества масс по описаниям и фактам, сохранившимся в журнальной и газетной периодике, брошюрах, книгах, воспоминаниях, архивных документах. При этом авторы старались показать материал в его реальной пестроте, многообразии, «культурной плотности», не ограничиваясь лишь отбором наиболее характерных или художественно значимых событий.

Круг явлений, включавшихся в 20-е годы в понятие «самодеятельное искусство», был значительно шире утвердившейся впоследствии жанрово-стилистической «сетки», жестко ориентированной на виды и формы искусства профессионального. С другой стороны, отношения самодеятельного творчества с профессиональным, а также с фольклором постоянно менялись. Поэтому в каждом разделе настоящей книги читатель найдет анализ не только отстоявшихся художественных форм, но и многочисленных гибридных образований, возникавших на границе новых явле-

ний общественно-политической жизни, быта и различных жанров литературы, музыки, хореографии, театра, изобразительных искусств и т. д.

Наличие огромного количества документальных и литературных источников, помимо необходимости отбора и осмысления фактов с позиций современности, требовало и какого-то ограничения материала. В процессе работы стало очевидно, что целесообразно опираться прежде всего на журнальные публикации 20-х годов. Многие журналы того времени печатали, хотя и в разном объеме, не только хронику самостоятельного творчества страны, но и большие обзорные статьи. Появляясь с той или иной регулярностью, они затрагивали как проблемы конкретных видов и жанров самостоятельного искусства, так и общие вопросы его развития. Нередко такие статьи представляли собой первые попытки научного обобщения процесса, осмысления его главных тенденций с эстетической, социологической и культурологической точек зрения.

Во многих городах издавались специальные художественные журналы: театрально-зрелищные, музыкальные, литературные, посвященные изобразительному и декоративно-прикладному искусству, фотографии и т. д. Самостоятельному творчеству в них порой уделялось едва ли не больше внимания, чем профессиональным работам.

Некоторые из этих журналов — «Горн», «Рабочий клуб», «Рабочий и театр», «Искусство и зритель», «Жизнь искусства», «Музыка и революция», «Клуб», «Синяя блуза», «Музыка — масам» (Харьков), «Советское искусство», «Рабис» и др. — систематически публиковали письма рабкоров и селкоров. Благодаря этому местное художественное, преимущественно любительское творчество получало достаточно оперативное освещение; перед внимательным читателем постепенно возникала панорама художественной самостоятельности в масштабах страны. Этому способствовала своеобразная конкуренция журналов разных государственных и общественных организаций: Наркомпроса, Главполитпросвета, ВЦСПС, кооперации, Пролеткульта, творческих объединений и т. д. Каждый из них отстаивал ту или иную концепцию самостоятельного творчества, постоянно, зачастую весьма горячо полемизируя со своими «конкурентами».

Журналы 20-х годов широко освещали вопросы клубной и культурно-просветительной работы; большое место в этих разделах занимали материалы по клубной («организован-

ной») художественной самодеятельности. Вторая половина периода отмечена возникновением ряда изданий, специально посвященных самодеятельному искусству: «Рабоче-крестьянское творчество», «Деревенский театр», «Музыка и быт» и др.

В журнальные публикации как обязательный (а нередко и преобладающий) элемент входил анализ восприятия самодеятельного искусства, его роли в быту, в повседневной жизни. В сочетании с архивными документами, среди которых довольно много материалов такого рода, а также с первыми социологическими исследованиями, появившимися в середине 20-х годов, журнальные статьи и хроники дают наиболее основательную базу для социокультурной и художественно-эстетической реконструкции массового самодеятельного творчества 1917—1932 гг.

Особое место среди использованных источников занимают «руководящие» инструктивно-теоретические материалы: стенограммы, постановления, резолюции совещаний, конференций и съездов, статьи, брошюры, сборники, а также первые монографии о самодеятельном творчестве, авторами которых были А. Пиотровский, Г. Авлов, А. Гущин, С. Корев, Г. Хубов и др. В них нашли свое отражение не только многочисленные дискуссии о путях и способах строительства советской культуры, профессионального и самодеятельного искусства, но и тот уникальный опыт, та значительная роль, которую сыграло массовое самодеятельное творчество в период «культурной революции».

Современная искусствоведческая и общеисторическая литература привлекалась авторским коллективом в той мере, в какой она соответствовала основным целям издания. Особое место заняли многотомные исследования, содержащие богатый фактический материал по самодеятельному творчеству союзных и автономных республик: «История советского драматического театра» в 6-ти т., «История музыки народов СССР» в 5-ти т., «История искусства народов СССР» в 9-ти т., «История советского кино» в 4-х т. Естественно, учитывалась большая или меньшая степень изученности того или иного явления, вида, жанра самодеятельного творчества. Так, например, авторы сочли возможным отказаться от написания специального раздела о литературных объединениях и других формах самодеятельного литературного творчества. Это интересное и сложное явление присутствует в томе в основном как факт культурного строитель-

ства и литературной борьбы, характерной для первого послеоктябрьского пятнадцатилетия. Кроме того, самодеятельное литературно-поэтическое творчество затрагивается при анализе самодеятельной песни и клубной драматургии.

Ограниченный объем тома, к сожалению, не позволил дать общий очерк развития любительского творчества в дореволюционный период. Нет аналогичных разделов и в большинстве глав, посвященных отдельным видам художественной самодеятельности; авторы использовали лишь факты, касающиеся предыстории конкретных форм, жанров, коллективов. Исключение составила глава о фотолубительстве, где в силу технической специфики вида, малой его изученности и уникальности вклада дореволюционных любителей в массовое фотодвижение 20-х годов было невозможно обойтись без исторической справки.

В подготовке тома, помимо основных авторов, названных в оглавлении, принимали участие старший научный сотрудник сектора фольклорист Э. Е. Алексеев, а также научные работники Р. Мазмания (Армения), Ю. М. Штивлер, Э. А. Королева, Г. И. Спатару, Г. С. Чайковский-Мурешану (Молдавия), Е. Г. Миронюк (Украина), Ш. Гуллыев, К. Ходжакулиев, Х. Мамедов (Туркмения), М. Н. Назаров, Р. А. Амиров, Д. Н. Латыпов (Таджикистан), И. А. Раса (Латвия). Присланные ими материалы по истории самодеятельности в республиках нашли применение в ряде глав тома.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К концу гражданской войны в Красной Армии было около 5,5 млн. чел. Кроме регулярных частей, в стране существовала система Всеобуча. Частото семьи бойцов-красноармейцев следовали за полками, кочуя в обозах по фронтам. Война в России длилась семь лет, буквально превратившись из империалистической в гражданскую, охватывала практически всю территорию страны, и число ее участников вовсе не ограничивалось только военнотружущими.

² По данным социологического исследования 1924—1925 гг., в Москве «большинство обследованных рабочих (52 % мужчин и 66 % женщин) вышли из деревни, где выросли и получили свое первоначальное воспитание. Детями рабочих, т. е. рабочими во втором поколении, оказались только 35 %». См.: Кабо Е. О. Очерки народного быта. М., 1928. Т. 1. С. 123.

- ³ См. там же, с. 153—159. Автор приводил следующие цифры: из всех обследованных московских рабочих семей в свою квартиру вселились до 1918 г. — 24 %, между 1919 и 1923 г. — 68 %, в 1924-м — 8 %. При этом переселение происходило «из домов и квартир низшего типа в квартиры высшего типа». Большинство рабочих домов-коммун (бывших доходных домов) находилось в центре или в районах, непосредственно примыкавших к Садовому кольцу (41,4 и 51,7 %, соответственно). Для сравнения: в Петербурге в 1908 г. преобладавшим типом жилища рабочего был «угол» (отгороженная часть комнаты) или «койка», даже «часть койки» — см. там же, с. 159—167.
- ⁴ В то же время эта массовая деятельность отражала особенности фольклорного сознания, обрядовую, мифотворческую сторону традиционной народной культуры. Хорошо известно, что снятие старых памятников, вывесок, гербов, принятие новых агитмен зачастую сопровождалось обрядовыми действиями: сожжением ниспровергавшихся символов и бумажек со старыми личными именами, ритуализированными шествиями и т. д.
- ⁵ Советское искусство. 1926. № 7. С. 54—55. Характерными чертами этой бытовой среды были «бывушный беспорядок, неудобство, скученность», которые «приобрели длительную устойчивость». Стиль этого быта автор остроумно назвал «стилем шести звонков»: «острый, убедительный штрих и четкий символ в обязательной надписи у входа в городскую квартиру: звонить 6 раз». Традиционный деревенский быт также менялся. «Много весей и дебрей на просторах РСФСР, где ни о радио, ни об электричестве совершенно не слыхали, а прежнюю жизнь и ее обиход уже бросили или бросают, — писала в 1926 г. А. Пасхина. — И вот здесь-то и ощущается пустота. Даже в тех деревнях, где как будто и есть все эти усовершенствования культуры, чувствуется какая-то брешь в быте, о которой надо безотлагательно подумывать. У старого быта своя эстетика, своя зрелищность, свое искусство и свои художественные требования. Эстетика нового быта еще не выявилась, не создалась, ее просто еще не существует» (Советское искусство. 1926. № 3. С. 33).
- ⁶ См.: *Хазанова В. Э.* Советская архитектура первой пятилетки. Проблемы города будущего. М., 1980. С. 217.
- ⁷ Там же. с. 170.
- ⁸ *Луначарский А. В.* Собр. соч. М., 1964. Т. 3. С. 146.
- ⁹ *Кабо Е. О.* Очерки народного быта. С. 28. Противоречия быта наглядно отразились и в праздничном календаре, где с революционными праздниками соседствовали религиозные, именовавшиеся «особыми днями отдыха». Таких в начале 20-х годов, согласно разъяснениям ВЦИК РСФСР от 20 июля 1922 г., было даже больше, чем советских («красных»). Постепенно их количество сокращалось. В 1923 году на религиозные праздники падало 13 нерабочих дней, к 1928 году — 9. См.: *Марченко Ю. Г.* Очерки истории культуры рабочих Сибири (1920—1928 гг.). Новосибирск, 1977. С. 51.
- ¹⁰ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 45. С. 400—401.
- ¹¹ *Луначарский А. В.* Собр. соч. Т. 3. С. 120.
- ¹² *Асафьев Б.* Вопросы музыкальной современности // *Асафьев Б.* О хорошем искусстве. Л., 1980. С. 145—146. См. также его статьи 1924 года «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспешите!» (*Асафьев Б. В.* Избранные труды. М., 1957. Т. 4)

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА 1920-Х ГОДОВ

Одной из специфических черт культуры эпохи можно считать своеобразное опережающее теоретизирование, стремление концептуально осмыслить еще только начинавшиеся процессы. Для 20-х годов характерно наличие нескольких подходов к определению специфики самодеятельного творчества, места и роли его в нарождающейся социалистической культуре. Весьма условно, опираясь на современное понимание функций художественной культуры, их можно свести к трем основным типам: 1) «творческий»; 2) «просветительский»; 3) «досуговый». Разумеется, невозможно провести между ними четкой границы, выделить их в «чистом виде», хотя некоторые теоретики и стремились к абсолютизации того или иного подхода к самодеятельному творчеству и противопоставлению его всем остальным.

«Творческие» концепции художественной самодеятельности родились в период военного коммунизма и своеобразно отразили экспериментальный характер эпохи, роль самодеятельного начала в культуре, полярность и романтико-мифологический характер сознания масс.

Многие теоретики тех лет (В. Керженцев, А. Пиотровский, Г. Авлов, А. Гушин и др.) развивали мысль о том, что новое искусство явится результатом самодеятельного творчества революционных масс. Акцент на создании новых форм и позволяет объединить взгляды разных по своим идеям теоретиков в одну группу.

Для концепций «творческого» типа характерно противопоставление самодеятельного творчества профессиональному искусству и фольклору, а также закрепление термина «самодеятельное искусство». Особенно резкий, воинствующий характер это противопоставление приобретало в теории Пролеткульта.¹ Однако пролеткультовцы, провозгласив

ряд лозунгов общетеоретического, доктринального характера, не столько создавали стройную теорию художественной самодеятельности, сколько пытались конкретно-организационными мерами поддержать реальные направления развития творчества масс.

Как известно, организационно-творческой основой пролетарской самодеятельности пролеткультовцы считали художественную студию. В их теории студии представлялись часто как «лаборатории, где в особой, частью искусственной, обстановке производятся опыты над поисками новых культурных завоеваний».²

На практике же возникла широкая сеть учебно-творческих мастерских, главной задачей которых было приобщение широких народных масс к сокровищам культуры и создание условий для реализации их творческих способностей в сложный, по сути, экстремальный период истории страны.

Об этих реальных студиях Пролеткульта Н. К. Крупская писала: «Пролеткульт вступил на совершенно правильный путь: надо открыть рабочим путь к искусству, надо дать возможность овладеть музыкальной, театральной, пластической и другой техникой, не овладев которой нельзя создать произведений искусства. Но мало овладеть старой техникой, надо пропустить ее через горнило пролетарской мысли, внести в нее свое — нужны пролетарские студии, нужно много хороших студий, создающих для пролетариев возможность овладеть предпосылками творческой деятельности и сознательным (сознательным с точки зрения пролетариата) отношением к искусству.

Поскольку это делает Пролеткульт, он делает большое, нужное пролетарское дело».³

В директивных документах партии, как известно, подчеркивалась ценность именно практической работы студий Пролеткульта и необходимость их как самостоятельного творческого организма в системе культурно-просветительной работы.⁴

В условиях военного коммунизма студии были целесообразной и жизнеспособной формой. В 1918—1920 гг. они открывались органами народного образования, армейскими политотделами, профсоюзами, кооперативными организациями, частными лицами. Об интенсивности этого процесса свидетельствует название заметки молодого М. Гаркави: «Студийная вакханалия».

В студийной работе Пролеткульта преобладали не лабораторно-творческие, а профессионально-образовательные задачи. Об этом говорит и общее число студийцев (на 1920 год — «около 80 тысяч человек»⁵), и многоступенчатая их система (кружки, районные и центральные студии), дублировавшая складывавшуюся госсистему образования. Студенты центральных студий получали стипендии, осваивали сложные учебные программы на уровне профессиональных учебных заведений.

Так, в Москве большинство театральных студий имели младшую и старшую группы. Занятия велись по следующим предметам: сценические упражнения, декламация (для младшей группы), правила художественного чтения, пластика, грим и декоративное искусство (для старшей группы), постановка голоса, лекции по истории театра, по общественно-политическим вопросам. На все отводилось примерно 24 часа в неделю.⁶ В провинции программы бывали скромнее, но и там ощущалось стремление дать студийцам основательные и разнообразные знания и навыки. В губернской студии тамбовского пролеткульта изучали историю театра, постановку голоса, дикцию, декламацию, коллективное чтение, пластику, грим.⁷ В 1920—1921 годах, в период массового открытия в городах страны «народных консерваторий», крупнейшие музстудии Пролеткульта (Петроградская, Кронштадтская, Тамбовская, Александровская, Тверская) практически перешли на консерваторскую программу обучения, во многом предвосхитив появление музыкальных рабфаков.

Вместе с тем, благодаря слитности учебной работы с творческим процессом, учеба в студиях не превращалась в самоцель. Задолго до появления известных методов «игрового», «комплексного» и тому подобного обучения в студиях Пролеткульта практически осуществлялись активнотворческие методики художественного образования. Преобладали же традиционные педагогические приемы, свойственные как профессиональному образованию, так и народной культуре (обучение в процессе практического освоения культурного опыта, отсутствие строгого разделения теории и практики, большое значение устного восприятия, подражания наставнику). Занятия сочетались с подготовкой агитпредставлений, вечеров, концертов, выступлений на праздниках и т. д. Хорошо известную страницу истории Пролеткульта составляет деятельность его студий-

ных коллективов на фронтах гражданской войны. Многие студийцы (а в основном это была рабочая молодежь) уходили на фронт добровольцами.

Студии рассматривались пролеткультовцами и как школа будущих «коллективистических» форм жизни, связывались с планами «революционного преобразования быта». «В организационном отношении, — писал Керженцев, — студии должны представлять из себя своего рода артистические коммуны, живущие дружной, общей жизнью. Инструкторы в студии — это только старшие товарищи. Вся внутренняя организация студий должна создаваться самими участниками их».⁸ Во многих случаях это было действительно так, и не только в студиях Пролеткульта, но и в других подобных им коллективах.

Одним из острейших вопросов времени было создание революционного репертуара. Как писала Крупская, «потребность в настоящих пролетарских произведениях искусства была очень велика, произведения буржуазного искусства не могли быть вставлены в раму революции — ее приходилось затягивать просто красной тканью».⁹ В этих условиях естественно выдвинулся традиционный любительский способ переделки готового художественного материала. Наибольшее распространение он получил в области песнетворчества, где широко применялась подтекстовка новых «революционных» слов к популярным напевам самого различного происхождения, пересочинение и варьирование самих напевов в соответствии с ритмом и смыслом новых текстов. Способом переделки создавался в основном и репертуар для тысяч самодельных инструментальных ансамблей и оркестров.

Переделки были наиболее простым, выдвинутым жизнью самодельно-самодельным способом заполнения репертуарного вакуума. По существу, речь идет об одной из конституциональных особенностей любительского творчества вообще с его постоянным стремлением к использованию любого имеющегося под рукой «готового» материала. «Переделка» составляет один из конструктивных элементов метода **компилятивно-бытового монтажа**, широко представленного разнообразными видами самодельного творчества 20-х годов. Пролеткультовцы вовремя уловили и поддержали эту тенденцию, выдвинув лозунг «перелицовки классики» (Керженцев), придав естественному конкретно-историческому явлению вид теоретического принципа. Не-

которые из руководителей Пролеткульта попытались принять участие в создании нового репертуара этим способом («Зори» Э. Верхарна — В. Керженцева, «Мститель» П. Клоделя — В. Плетнева, «Мудрец» А. Островского — С. Эйзенштейна и т. д.).

То же можно сказать и о применявшемся в студиях коллективно-импровизационном создании сценариев для инсценировок, агитсудов, живых газет. В этих жанрах, призванных оперативно откликаться на жизнь страны и конкретных производственных коллективов, преобладание такой «авральной» самодеятельности было естественным. Некоторые же студии Пролеткульта пытались разработать **методику** коллективно-импровизационной драматургии, теоретически обосновать ее ведущее значение для пролетарского театра будущего.

«В ситуации 1920-х годов... — пишет А. Мазаев, — противопоставление художественного любительства как сферы, где создаются новые социальные и эстетические формы, художественному профессионализму, который лишь репродуцирует и консервирует старые социальные формы и художественные ценности, стало своего рода тенденцией».¹⁰ Особое развитие она получила в теории «**конструктивного любительства**». Ее авторами и пропагандистами были Адр. Пиотровский, А. Гвоздев, Г. Авлов и ряд других теоретиков и практиков 20-х годов. Ведущая роль принадлежала Пиотровскому — теоретику, историку, драматургу, режиссеру.¹¹

По мнению «конструктивников», для тех лет были характерны две линии развития самодеятельного театра. Одна из них, восходящая к дореволюционным временам, — линия подражательного любительства, идущего по путям современного профессионального театра. Ценность его ограничивается решением задач культурного развития кружковцев. Другая линия — «**конструктивный**» любительский театр. Он вызван к жизни Октябрем и в первую голову служит «задачам политической борьбы рабочего класса и его организации для этой борьбы». «Конструктивным» он назван прежде всего потому, что возник на своей собственной основе, находя содержание, формы и методы работы в «бытовом укладе пролетариата, в его мировоззрении и целеустремленности».¹² В дальнейшем его «конструктивность» должна была проявиться в «реконструирующем воздействии на современный ему профтеатр», он должен был «стать исход-

ной точкой для перестройки всей театральной системы эпохи диктатуры пролетариата».¹³

Нетрудно заметить, что взгляды сторонников «конструктивного» любительства совпадали с позицией пролеткультовцев. В их работах сказались вульгарно-социологические издержки тех лет, чрезмерное увлечение самодеятельностью, преувеличение ее роли в складывающемся советском искусстве, во многом ошибочное видение перспектив ее развития. Однако во взглядах пролеткультовцев и «конструктивников» были весьма существенные различия.

Создатели концепции «конструктивного» любительства не претендовали на создание теории пролетарской культуры, единоличное представительство духовных интересов рабочего класса и т. п. Они в большей степени, чем пролеткультовцы, опирались на реальный опыт развития как самодеятельного, так и профессионального творчества. У них не было узкоклассового подхода к самодеятельности, враждебного отношения к профессионализму как таковому. Главным для них была не критика существующего положения в искусстве, переходившая у пролеткультовцев в огульное отрицание «буржуазной культуры», а действенное разрешение проблем самодеятельного искусства. Они уповали не столько на лабораторно-студийную выработку новых форм, сколько на инициативу снизу, на массовые формы проявления художественной самодеятельности трудящихся.¹⁴

В работах «конструктивников» можно найти немало ценных обобщений, описаний конкретных явлений самодеятельности. Пиотровский, Гвоздев, Авлов и другие «конструктивники» дали замечательные характеристики таких форм самодеятельного и полупрофессионального творчества 20-х годов, как инсценировки, массовые зрелища и празднества, «живые газеты», трамбовские постановки. Находясь в самой гуще самодеятельности, они сумели одновременно взглянуть на нее со стороны, увидеть и указать на подлинно творческие, новаторские элементы, принадлежавшие не только любительской, но и всей нарождавшейся под эгидой революции художественной культуре.

Концепция «конструктивного» любительства базировалась на самодеятельном театре. Казалось бы, это обстоятельство должно было серьезно ограничить ее значимость для всей сферы любительского художественного творчества. Однако надо учитывать ту роль, которую играл самодеятельный театр в 20-е годы. Да и в целом театр эпохи выхо-

дил за пределы собственно сценического драматического искусства, включал в себя широкий круг празднично-зрелищных форм.

Не случайно «конструктивники» писали главным образом об «инсценировке», «инсценировочном театре». Самодеятельный театр, в значительной степени музыкальная и изобразительная, отчасти хореографическая самодеятельность развивались «под знаком инсценировки» как некоего синтетического вида творчества. Они смотрели на инсценировку как на такую форму, которая сама по себе способна восстановить утерянный синкретизм искусства.

«Древняя синкретическая связь трех искусств (театра, литературы, музыки. — *С. Р., А. Ш.*) распалась только в недавние времена при все более увеличивающейся специализации каждого искусства. Она должна быть восстановлена», — писал Пиотровский.¹⁵ И как раз в рамках «инсценировочного» театра создается «стиль синтетический, широко использующий музыку, песни и танец».¹⁶

Краеугольным камнем концепции «конструктивного» любительства было положение о его происхождении из новых форм рабочего быта и теснейшей связи с этим бытом. Под новым бытом понимались прежде всего такие формы общественно-политической жизни, как демонстрации и митинги. Внесение в них художественно-игровых элементов превращало их в «синтетические» полубытовые, полухудожественные формы — митинг-концерт, политкарнавал, массовое зрелище и действо. Отсюда происходили и более «чистые» жанры художественного творчества: клубные историко-революционные и производственные инсценировки, литературно-музыкальные композиции, «живые газеты», а затем и оригинальные постановки ТРАМов.

Рождаясь из нового быта, художественная самодеятельность не порывает с ним, а своими достаточно откристаллизовавшимися формами насыщает его. Поскольку новый быт, из которого рождался новый «инсценировочный» театр, был преимущественно бытом массовым, публичным, вынесенным за пределы жилья и семейно-бытовых отношений на площади, улицы, в залы рабочих клубов, огромное, а на первых порах исключительное внимание «конструктивники» уделяли революционным массовым празднествам. «На долю современников, — писал А. Гвоздев, — выпадает ответственная задача изучения празднеств Великой Русской Революции. Это изучение имеет прежде всего задание закре-

пить массовые празднества пролетариата для истории. Вместе с тем на исследователя ложится и другая задача — путем учета накопленного опыта определить те законы, на основании которых празднество может наиболее целесообразно развернуть самодеятельность масс и вылиться в наиболее яркие и впечатляющие формы. В тесной связи с этим стоит и вопрос о судьбе театра, заново поставленный Октябрьской революцией». ¹⁷ Надо сказать, что «конструктивникам» в большой степени удалось выполнить обе эти задачи.

Наблюдая за развитием художественного творчества масс, «конструктивники» стремились по горячим следам определить наиболее существенные его черты и свойства.

В первую очередь это политическая злободневность и социальный оптимизм — «настроение оживленного подъема, бодрости и жизнерадостности, здоровья и молодости, энергии и праздничного веселья». ¹⁸ Преломляясь в сфере эстетической, злободневность и оптимизм представляли как единство двух «полюсов». «Силе обличительной — гротеску — противопоставляется сила созидаящая и положительная — героический пафос революционного строительства. И чередование этих двух планов — гротеска и пафоса — рождает особый ритм клубной инсценировки и ее неподражаемую особенность и своеобразие». ¹⁹

Важнейшими стилевыми особенностями «инсценировочного» театра «конструктивники» считали: полную свободу в обращении со временем и пространством; наличие постоянных персонажей-«масок» («буржуи», «интеллигенты», «генералы», «рабочие», «красноармейцы»); «хор — согласно поющий идвигающийся коллектив, образующий драматургический центр спектакля». ²⁰

Самодеятельный театр был, как небезосновательно полагали «конструктивники», театром подлинно народным, потому что выражал умонастроения революционных масс, создавался непосредственно в гуще народа, коллективно, часто импровизационно и во многих своих проявлениях опирался на традиции народного площадного театра прошлого.

Единство теории, методики и практики, характерное для концепции «конструктивного» любительства, наиболее последовательно проявилось в идее «единого художественного кружка» (ЕХК). Возникнув в 1919—1920 годах в Петрограде, ЕХК в период 1923—1925 годов становится одной из

наиболее популярных методических концепций клубной самодеятельности на европейской территории страны.²¹

Концепция эта непрерывно менялась. За пять лет ЕХК успели пройти три стадии развития, что обычно упускается из виду в позднейших исследованиях.

В первом варианте, принятом петроградской конференцией в 1921 году, акцент делался на художественно-политическом просвещении кружковцев. Комплекс клубных кружков мыслился как своеобразная «художественная школа I ступени». Главной целью ЕХК объявлялась «подготовка культурных зрителей / слушателей», содействие изменению быта участников ЕХК средствами искусства.²²

Позднее появился развернутый, собственно «творческий», «конструктивный» план работы ЕХК. Задачей клубного комплекса становится создание новых, специфически самодеятельных синтетических зрелищных форм. Этот план отразил новый этап в развитии самодеятельного творчества начала 20-х годов. С улиц и площадей оно перемещалось в клубы и все заметнее шло по пути жанрово-видовой специализации. ЕХК призван был сохранить синтетический тип творчества в условиях клуба и тесно связать его с задачей революционизации быта широких масс.

Нетрудно обнаружить тесную связь данного плана с общими тенденциями политико-просветительной и художественно-массовой работы тех лет. Идея «клубного комплекса», одной из форм реализации которой стал ЕХК, лежала в основе клубной политики ГПП. Цель всей клубной работы — «сплочение рабочих в товарищескую семью на почве пробуждения и всестороннего углубления классового самосознания, культурно-творческой самодеятельности, а также предоставление разумного отдыха и развлечений».²³ Поэтому было необходимо «преодолеть отрыв художественной работы от общеклубной, включить художественные кружки в систему всей клубной работы», добиться «согласованной работы художественных кружков и студий с деятельностью политико-образовательных кружков и всей остальной работой клуба».²⁴ Такое согласование и объединение преследовало цель подчинение художественной работы клуба политическим и хозяйственным кампаниям, которые в чрезвычайных условиях тех лет были основным механизмом приобщения масс к политике и привлечения их сил к решению неотложных задач. Именно кампания и была положена в основу работы ЕХК.

«Содержанием работы ЕХК должно быть не то, что случайно подвернулось под руку данному руководителю, а то, что является в каждый момент наиболее актуальным для жизни Советской Республики (вопросы международной и текущей политики, революционные празднества, производства, профсоюза, наконец, данного клуба)», — писал Г. Авлов.²⁵ Не случайно результаты работы ЕХК по «организации революционных, профессиональных, партийных и т. д. празднеств (дни Красного календаря, годовщины коллективов, профсъезды и т. п.)», «иллюстрированию тех или иных вопросов», «оформлению революционных обрядов (красные крестины, свадьбы, чествование героев труда, поднесение знамен и т. п.)» определялись тем же автором как «инсценировки-однодневки».²⁶

Утилитаризм теории ЕХК дополнялся реальной необходимостью объединения распыленных по сотням и тысячам мелких кружков творческих сил. Не случайно теоретическое оформление концепции ЕХК приходится на первые (наиболее трудные) годы нэпа. В это же время возникают аналогичные проекты Пролеткульта (Единая Студия Искусств), «действенников» и т. д. Наметилась тенденция к объединению художественной самодеятельности не только внутри клуба, но и в рамках клубной системы профсоюза, города и т. д. Возникают союзные и межсоюзные хоры, оркестры и другие объединенные коллективы. Тогда же входят в практику «общественные отчеты», «показы», «смотри», соревнования клубных кружков и объединений, подготовившие монументальные конкурсные формы художественной самодеятельности второй половины 20-х годов.

Большинство клубов и изб-читален не обладало возможностями вести полноценную работу силами «специализированных» кружков. Как правило, кружки всегда объединялись для оформления праздника, торжественного вечера, подготовки концертной программы или выступления живой газеты. Именно на это обстоятельство указывали те делегаты с мест, которые на совещании 1925 года, отвергнувшем ЕХК как организационно-методическую схему, поддерживали саму идею объединения художественных сил клуба.²⁷

Еще более четко бытовые истоки «синтеза» проявлялись в досуговых (собственно бытовых) формах — «семейных вечерах», «клубных вечеринках», «вечерах самодеятельности» и т. д. Не случайно в недрах ленинградских «ЕХК-фабрик» уже в 1925 году развивается движение «затейничества», ле-

тучих бригад художественно-агитационного оформления быта — формы, ставшей одной из ведущих в городской и сельской клубной самодеятельности второй половины 20-х годов.²⁸

Сам же ЕХК в качестве универсальной формы организации клубной самодеятельности к этому времени изживает себя.

Главные недостатки ЕХК были продолжением его достоинств. Ориентация на обслуживание кампаний при непрерывно возраставшем их количестве вела к халтуре, механическому соединению имеющихся под рукой случайных номеров. Идея нового синтетического действия, созданного усилиями участников «клубного комплекса», дискредитировалась. Подчинение художественной работы кружков единому агитационно-политическому заданию оборачивалось формальным подчинением политкружку, который чаще всего неспособен был объединить творческие усилия нового коллектива. Реально главенствовал драмкружок. «Театроцентризм» означал подчинение хоровых, музыкальных, изобразительных и других кружков непрерывной «инсценировочной» работе, сведение их участия к подсобно-оформительским задачам.

Такая практика приводила некоторых теоретиков к ложным идеям, обнаруживавшим явное сходство с «лабораторно-производственными» прожектами Пролеткульта: «Организация коллективной работы клуба в целом требует превращения клуба в своего рода фабрику, где на основе сложной кооперации вырабатывается какой-либо продукт. Тогда отдельные клубные ячейки становятся как бы цехами, заключительный аккорд всей работы — сборкой частей». В области художественной самодеятельности эта установка конкретизировалась следующим образом: «Самым совершенным видом ЕХК надо считать слияние всех художественных кружков (сюда входят драмкружок, литкружок, хоровой, оркестровый, изо, спорт; возглавляющим все эти кружки должен быть кружок политический) в одно целое (так сказать, химическое соединение кружков), где не видно разницы между одним и другим, где все участники занимаются всеми видами художественно-творческой работы».²⁹

Эти негативные стороны организационно-методической схемы ЕХК были критически осмыслены уже в 20-е годы. Именно они и послужили причиной скорого отказа от концепции ЕХК как основы художественной работы в клубе.

«Творческие» концепции художественной самостоятельности, теснейшим образом связанные с полной противоречий культурно-эстетической ситуацией послеоктябрьских лет, утверждались в атмосфере ожесточенных споров, дискуссий, полемики. Как правило, новые «творческие» методики демонстративно противопоставлялись старым, традиционным методам внешкольной работы («внешкольничеству», «культуричеству»).

«Просветительская» концепция особо выделяла момент приобщения широких трудящихся масс к художественной культуре, изучения и освоения культурного наследия. Единство этих факторов должно было определить эффективность художественно-эстетического и социально-политического воспитания народа, а также стимулировать самообразование и самовоспитание. Только на этой базе, утверждали сторонники «просветительской» концепции, возможен переход отдельных наиболее одаренных участников самостоятельности непосредственно к созданию новых культурно-эстетических ценностей.

«Художественное просвещение народа при нашей малограмотности особенно нужно сейчас», — писали авторы «Практических указаний для учредителей и руководителей потребительских обществ». Однако формы этой работы «не должны носить характера чисто художественного, так как это менее понятно и менее интересно для малограмотного зрителя». Они должны быть «утилитарными». Но смысл этой утилитарности понимался кооператорами совершенно иначе, чем, скажем, пролеткультовцами: «Надо так окружить жизнь человека искусством, чтобы потребность в нем постепенно выработалась сама; чтобы, видя вокруг себя художественно сделанную мебель, утварь, одежду, всю ту обыденную обстановку, в которой протекает наша жизнь, человек почувствовал бы потребность в искусстве как в высшей ценности духовной культуры».

Основной задачей художественного просвещения выступала «эстетизация души, речи, тела и быта человека», сближение трудовых классов и искусства.

Более всего «просветительская» трактовка роли самостоятельности соответствовала линии ГПП как основного органа руководства массовой (в том числе художественной) работой. Главным направлением деятельности ГПП под руководством Н. К. Крупской были, как известно, борьба с неграмотностью, производственная, политическая и антире-

лигиозная агитация и пропаганда. Поэтому, с одной стороны, усилия отделов искусств (позже — художественных отделов) политпросветов были направлены на ликвидацию «художественной безграмотности» масс, подъем культурного уровня трудящихся средствами искусства (в том числе самодеятельного), а с другой — на использование огромных возможностей организованной самодеятельности в решении генеральных задач культурной революции. Важно отметить, что концепции «просветительского» типа почти всегда учитывали диалектическую сущность массовой художественной самодеятельности: она рассматривалась не только как сфера «самопросвещения» ее участников, но и в качестве одного из важных и уж, безусловно, самого широкого канала «проведения культуры в массы». Самодеятельность оказывалась одним из главных фронтов борьбы за культурную революцию, за утверждение новых форм общественной жизни.

«Просветительская» концепция была теоретической основой масштабного плана приобщения самых широких масс к сокровищам мировой культуры. Пропаганда классического наследия, плановое создание специального репертуара, разработка общих принципов и конкретных методик массовой культурно-просветительной работы, объединение в государственном масштабе множественных усилий по подготовке кадров руководителей клубной и художественной работы — вот основной круг вопросов, рассматривавшихся концепциями «просветительского» типа. Кроме ГПП, их «носителями» были Поленовский Дом, Общество им. Леонтовича (затем — ВУТОРМ) на Украине, Всероссийское рабочее общество «Музыка — массам», общество «Кошки» в Средней Азии и т. д. По вполне понятным причинам именно этот тип концепций самодеятельного творчества наиболее изучен, на их основе строится и специальное образование в институтах культуры и культпросветучилищах.

Художественное воспитание и просвещение было тесно связано с политическим. Когда речь шла о художественном воспитании, тут же вставал вопрос о репертуаре, «революционном» или созвучном революции.³⁴ Политическое же просвещение требовало эффективного использования художественных средств (форм) агитации и пропаганды. Так возникло понятие «художественной политпросветработы».

«Просветители» опирались на студии, кружки и т. д., на те же организационные формы самодеятельности, что и «конструктивники». Многие направления работы действи-

тельно носили преимущественно просветительский характер. Создавались «показательные» коллективы при политпросветах (типа агиттеатра Ленинградского Губполитпросвета под руководством Шимановского), художественно-инструктивные передвижки (Поленовский Дом), разрабатывались методические пособия по созданию типового оформления спектаклей и самые комплекты такого оформления, вводились разнообразные формы радиоинструктажа и т. д.

К методическим достижениям можно отнести широкую разработку проблем организованного творчески активного восприятия искусства: курсов «слушания музыки», экскурсий и культпоходов как форм массовой художественной работы. Все эти формы были направлены на воспитание «культурного зрителя (слушателя)» как базы развития новой социалистической художественной культуры; напомним, что те же задачи первоначально были основными и в плане ЕХК, активно реализовывались в практике работы МУЗО Пролеткультов.

Однако односторонняя ориентация лишь на ознакомление и тиражирование «предлагаемых к освоению» образцов искусства отнюдь не была свойственна «просветителям». Так, Луначарский резко возражал против высокомерноснисходительного отношения к культуре масс.³⁵ Жизнь была такова, что невозможно было «просто учиться», «просто приобщаться» к искусству: она ежеминутно требовала активного дела, творчески-созидательного отклика на события дня. Тем самым практически исключалась возможность существования как «чисто творческих», так и «чисто просветительских» форм художественной самодеятельности.

Как Пролеткульт, стремясь в теории к «лабораторной работе», создавал учебно-творческие комбинаты, «на девять десятых не носившие лабораторного характера» (Н. Крупская), так и «просветители», пытаясь художественно-политическое «развивать» массы, для создания агитационно-активного репертуара постоянно прибегали к «творческим» формам работы, культивировали практически те же жанры и приемы. Стоит, однако, отметить, что инерция традиционного «культуртрегерства» давала себя знать в заметном крене в сторону готового репертуара, в подчеркнутой ориентации на высокие образцы профессионального искусства. Соответственно, преуменьшалась роль «самоделок».

Конструируя систему новой художественной культуры, «просветители» по-своему определяли соотношение ее основных сфер — профессионального искусства, самодеятельности и фольклора. В отличие от пролеткультовцев и «конструктивников» они четко разделяли области профессионального и самодеятельного творчества. Один из руководителей художественного отдела ГПП Р. Пельше писал: «Громадные театры, грандиозные выставки, это — учреждения квалифицированной работы, лабораторной работы. Самодеятельное же искусство, искусство клубов и изб-читален, это — массовая работа. Они являются как бы сохой, слегка вспахивающей неводеланную почву, подготавливающей ее для более высокой культуры; большие же театры в громадных зданиях и научные учреждения, это — трактор: берет и глубоко и широко... Есть люди, которые думают, что профессиональное искусство скоро себя изживет. Другие говорят наоборот: быстро отомрет т. н. самодеятельное искусство. Не правы ни те, ни другие... И когда победит пролетариат в мировом масштабе, когда будет взвиваться красное знамя во всех городах мира, когда будут петь революционный гимн все народы земного шара, когда трудящиеся не будут голодать, а будут иметь все, — тогда искусство будет иметь еще большее значение в деле определения мировоззрения и действий человека.

А самодеятельное искусство в избах-читальнях и клубах в нашей малокультурной стране так же нужно, как воздух и хлеб».³⁶

«Просветительская» концепция не была монополией только руководящих органов культуры, но имела много энтузиастов в среде т. н. народной интеллигенции, которые часто по собственной инициативе пытались решать проблему художественного просвещения не только практически, но и теоретически. Одним из наиболее выразительных примеров такого подлинно самодеятельного подхода к решению задач художественного просвещения народа представляется уникальная по своей целостности концепция «массовой музыкальной культуры», предложенная Глебом Леонидовичем Болычевцевым — провинциальным учителем-музыкантом, большую часть 20-х годов проработавшим в небольшом селе Нижний Теребуж Щигровского уезда Курской губернии.

Опираясь на личный опыт работы в деревенской школе и избе-читальне, он пришел к созданию всеохватной системы, одной из тех грандиозных, хотя и поражающих зачас-

тую своей наивностью утопий, которыми так богата культура первых послеоктябрьских лет. Он мыслил масштабами страны, предлагал конкретный, до мелочей продуманный план быстрого «продвижения музыкальной культуры в массы», уже во второй пятилетке способный, по его мнению, привести к реальному созданию подлинно массовой социалистической культуры.

В систему массовой музкультуры, по Болычевцеву, входят: «школа, радио, избы-читальни, красные уголки, репертуар, деревня, музыкальная газета, пропаганда нужной нам музыки» (пролетарских музыкантов и классики), организация массовых концертов, музыкальное издательство, организация музыкального ядра в каждом районе, репертуар эстрады и киномузыки, смычковые инструменты, заочное обучение, электрические инструменты».³⁷

Болычевцев писал о необходимости создания полного учебника по музыкальному воспитанию, «одинакового как для городских школ, так и для деревни»; об организации планового слушания музыки по радио (с описанием своих опытов коллективного слушания трансляций опер из Большого театра с использованием декораций и «суфлирования» на сцене избы-читальни); о проекте развития радиовещания в СССР, об издании музыкальной газеты (опять-таки опробованном в Нижнем Теребуже «ручным способом»), о пропаганде «нужной нам музыки» посредством открыток, плакатов, почтовых штемпелей, конвертов, обоев, оберточной бумаги, оберток для конфет и т. д.; призывал обратить «особое внимание на электроинструменты, так как новая эра возможно будет связана с развитием электрических инструментов»; не забыл и о новых тональных системах, только что изобретенных в столице...

Еще дальше шел он в брошюре «Музыка во второй пятилетке»,³⁸ адресованной им госкомиссии по составлению пятилетнего плана развития народного хозяйства. Здесь не только уточнялись некоторые детали, но и приводились точные расчеты необходимых для реализации его плана расходов: «1. Школа (дело музвоспитания) — 2500 мил. р. 2. Радио (Пролетарская и Бетховенская радиостанции) — 10 мил. р. 3. Производство музыкальных инструментов — 490 мил. р. 4. Издательство нот и книг по музыке — 500 мил. р. Всего — 3500 мил. р.»

Эта уникальная чисто самодеятельная концепция «просветительского» типа, опирающаяся на индивидуальный

творческий опыт, прекрасно иллюстрирует масштабы культурной самодетельности 20-х годов.

Своеобразным концептуальным подходом к художественной самодетельности можно считать ориентацию руководителей культработы кооперации и профсоюзов на создание в клубах «здорового отдыха» и «культурных» («разумных») развлечений, осуществляемых главным образом силами самих членов клуба, прежде всего кружковцами.

Пропаганда новых — общественных, коллективистических — форм отдыха, досуга, общения была одной из главных задач рабочих клубов, которые из островков социалистического быта должны были стать его центрами. «Приучиться жить в коллективе, с коллективом и для коллектива — одна из главных задач клуба: коллективно мыслить, коллективно переживать, коллективно действовать, коллективно творить — как предел устремлений — вот квинтэссенция клубной методологии... Клуб — общественный домашний очаг... клуб — большая семья... клуб — коммунистический дом, клуб — место облагораживающего отдыха».³⁹

С «досуговой» ориентацией прямо связана такая характерная черта эпохи, как расширение очагов бытования самодетельного творчества за счет трактиров, столовых, чайных, буфетов, позднее — фойе кинотеатров, садов, парков и других мест общественного пользования. Концепция чайной-клуба была положена в основу такой специфически национальной формы культпросветработы профсоюзов, как «красные чайханэ» в Средней Азии. Среднеазиатское бюро ВЦСПС дало такую характеристику «кызыл-чайханэ»: «Красная чайханэ — общественное место, где пьют чай. Она обычно чисто убрана коврами, хорошо декорирована различными плакатами, картинами, лозунгами. В одном из ее углов размещен ленинский уголок, где кроме портрета Владимира Ильича на столах всегда разложены различные книги, брошюры... Заведующего чайханэ, в собственном смысле этого слова, нет. Есть так называемые „чайчи“, в обязанность которых входит ставить самовары и угощать гостей чаем. Посещают чайханэ все, т. е. и не члены союза. „Чайчи“ — сами неграмотны. Содержание они получают или в порядке ежемесячного содержания или (что чаще) по договору: на проценты от поступаемых за чай доходов. Как об-

шее положение, красные чайханэ существуют на самооправдании. Только за последнее время (Фергана, старый город Ташкента) стала практиковаться система прикрепления к красным чайханэ ответственных работников, в задачу которых входило читать газету, разъяснять ее (громкое чтение). В красных чайханэ стала появляться стенная газета. Привились шашки, шахматы. Наконец, красные чайханэ — место различных собраний, на которых обсуждаются самые различные вопросы». ⁴⁰

В России в 1924—1925 годах оживленно дискутировалась проблема «пролетарского пива» в клубах, послужившая темой для одного из маленьких фельетонов М. Зощенко («Самодеятели»).

Особую популярность «досуговый» подход приобрел к середине 1920-х годов, когда происходит перестройка в руководстве клубной работой. Художественная самодеятельность в основном переходит в ведение ВЦСПС. ⁴¹ Значительно укрепляется материальная база союзных клубов, что создает возможности для организации нового коллективистического и идеологически выдержанного «клубно-семейного» досуга.

Во второй половине 20-х годов разворачивается массовое строительство профсоюзных клубов и Дворцов культуры. Свою роль сыграло и развертывание «красных уголков» на предприятиях, в общежитиях, жилтовариществах и пр. Новые клубные здания, художественные возможности клубной самодеятельности противопоставлялись буржуазной культуре, нэпманскому кафешантанному «быту». В 1924 году один из профсоюзных деятелей писал: «Клуб есть в первую очередь место организации разумного и привлекательного досуга, которым рабочий располагает после трудового дня... Простым хирургическим удалением халтуры, танцулек, пива мы добьемся только того, что рабочие плюнут на клуб и будут продолжать сидеть в пивной и кабаре. Нужно все эти элементы быта преодолеть через клуб». ⁴²

В новую фазу вступила борьба за утверждение «социалистического быта»: задачей художественных коллективов клубов, изб-читален становится целенаправленное преобразование традиционных полуобрядовых форм организации досуга, общения (вечерок, посиделок, гулянок и т. д.), а также борьба с «такими развлечениями, как карты и пьянство». ⁴³ Интересна в этой связи судьба среднеазиатских «гапов».

«Широко распространенной бытовой формой развлечения являются гапы, которые в своем прошлом насчитывают тысячелетия. Гапы устраиваются мужчинами и женщинами отдельно, в виде товарищеских вечеров. Музыка, пение, танцы, еда, а иногда и вино составляют облик гапа. Идет спор, нужно использовать гапы для нашей работы или нет. Мы считаем, что безусловно нужно. Можно бороться через гапы против гапов. Устранять их отрицательную сторону и превращать их постепенно в наши красные семейные вечера... Гап в руках профорганизаций начинает играть воспитательную роль. История с гапами напоминает историю с русскими посиделками, с той лишь разницей, что гапы широко распространены именно в городах».⁴⁴

«Досуговый» подход прочно укореняется в теории клубной работы и, непосредственно влияя на все стороны жизни клуба, способствует выдвижению таких самодеятельных форм, как «клубная вечеринка»,⁴⁵ «вечера самодеятельности», «затейничество». Однако наиболее распространенной клубной формой досуговой самодеятельности были т. н. «семейные» («семейно-самодеятельные») вечера. В основе «семейных вечеров» и всех подобных им досуговых клубных форм лежала здравая, но неосуществимая идея «свободной» самодеятельности в новом «доме» (клубе). «Самодеятельность только тогда даст результат, — говорил Р. Пельше, — когда она будет проявляться вполне свободно, непринужденно. Сегодня нам пора бы уже отказаться от всех остатков практики эпохи военного коммунизма. Самодеятельность без опеки, без принуждения».⁴⁶

К 1926 году наметились три типа семейных вечеров: концерт силами приглашенных артистов, завершающийся танцами; выступление художественных кружков, дополненное стихийным выступлением зрителей, играми и танцами; организованное выступление кружков и солистов по заранее подготовленной программе, дополненное «затейничеством» (игры, массовое пение, пляски).

Вполне понятно, что для руководителя-специалиста наиболее привлекательным оказывался третий тип, рисовавшийся неким синтезом бытовых и художественных элементов, новой пролетарской синтетической формой досуга. Такому представлению соответствовали и рекомендации по репертуару. «Приходится констатировать, что самая широкая масса устала от агитпесни периода „военного коммунизма“ и тянется к песне революционно-бытовой и произ-

водственной, — писал журнал „Музыка и революция“, — а то и просто к народной песне. Отсюда вывод, что репертуаром семейных вечеров должны являться песни народностей СССР (старого и нового быта), современные революционно-бытовые песни и частушки и образцы русской и западной классической музыкальной литературы». В комментариях к подробному списку песен выделяется группа «фабрично-городских» («Бывали дни веселые», «Проводы», «Вдоль по Питерской», «Потеряла я колечко» и др.). «К этой группе песен необходимо подойти весьма критически и делать выбор осторожно: песни с ярко выраженным мещанским характером, например „Накинув плащ...“, „Сухой я корочкой питалась“, ни в коем случае не должны быть использованы». ⁴⁷ Вот так: «без опеки, без принуждения»...

«Семейные вечера» были наиболее близки к огромной сфере бытового искусства. Быть может, поэтому в них отчетливо проявилась неоднозначность самостоятельного творчества эпохи, обнаружилась множественность питающих его источников. «Семейные вечера» действительно были одним из каналов «внедрения» высокой культуры в быт. Но одновременно они активизировали элементы старого мещанского быта, «кичевые» формы музыки, танца. «На семейных вечерах содержанием музыкально-вокальной самостоятельности масс зачастую является то, что впитано ими нездорового в старом быту: в семье — от граммофона, на улице — от шарманки, пивной. Кроме того, наблюдаются случаи, когда клубы, устраивая семейные вечера, приглашают актерские профсилы — часто артистов эстрады с довольно сомнительным репертуаром, — которые, являясь стержнем вечера, дают нездоровое направление и всей самостоятельной части вечера». ⁴⁸

Своеобразием отличались семейно-самостоятельные вечера в т. н. национальных клубах, красных уголках и секциях: ⁴⁹ здесь большое место занимал фольклор (по преимуществу музыкальный). Особенно живо проходили семейные и «интернациональные» вечера в профсоюзных клубах Средней Азии. «Семейные вечера в условиях Средней Азии есть один из важнейших методов революционного преобразования быта. В формах проведения вечеров встречаем много своеобразного: играет национальная и европейская музыка, выступают участники с сольными и коллективными номерами, поются коллективно по национальностям песни, исполняются национальные и европейские танцы, организуют-

ся из национальных блюд ужин. Незаметно стираются национальные грани между участниками, и семейные вечера превращаются в вечера бытовой смычки рабочих разных национальностей». В программу «интернациональных вечеров» обычно входили: «декламация, пение, музыка, национальные танцы, инсценировки, смешанные живые газеты...»⁵⁰

В целом динамика развития «досуговой» профсоюзной самодеятельности видится следующим образом.

В основе ее лежала ориентация на развлекательные «домашние» формы, полемически направленные против засилья «агиткампанейства» в клубах. На первых порах клубный коллективный досуг во многом опирался на бытовое творчество, «самодеятельность без опеки и принуждения». Но очень скоро обнаружилось, что простого переноса бытовой формы общения в клуб недостаточно для пополнения быта и досуга «культурно-ценным содержанием», для воспитания нового общественного человека. В итоге возник крен в другую сторону: спонтанно-самодеятельное начало и непринужденное общение было вытеснено плановым «культурным обслуживанием» эстрадно-концертного типа.

Самодеятельное художественное движение захватило в свое русло многие явления традиционного любительства, в нем своеобразно преломился многовековой опыт народного творчества. Его основополагающей особенностью была теснейшая связь с общественным бытом революционных масс, который, по словам Луначарского, вырывал их «далеко от будней, от чего-то обыденного». Как и этот «быт в кавычках», самодеятельное творчество было пронизано романтической борьбой и строительством новой жизни, духом экспериментаторства, коллективного дела, решительным отрицанием старого, устремленностью в будущее. Все это и определило его основные художественно-эстетические особенности.

Самодеятельное творчество 20-х годов отличалось открытой агитационно-пропагандистской направленностью. Нужно было постоянно объяснять цели борьбы, поддерживать революционный дух в сложных условиях, при быстрой смене политической ситуации.

Агитационное искусство действовало в обстановке прямых классовых столкновений. Основным его исполнителем

и зрителем был «человек с ружьем». Говоря так, мы имеем в виду не только непосредственных участников военных сражений. В те времена все орудия, средства и продукты труда (к примеру, хлеб) оценивались как оружие классовой борьбы. «Я хочу, чтоб к штыку приравнили перо», — заявлял Маяковский. Жизнь, борьба на военном, трудовом и культурном фронтах требовали быстроты и решительности действия, мгновенных реакций. «Человек с ружьем» хотел занимать определенную, лишенную всяких колебаний и сомнений, позицию. Его ружье было нацелено на врага, и цель эта должна была иметь четкие очертания, вызывать ненависть и отвращение.⁵¹ Рядом с собой «человек с ружьем» должен был ощущать массы людей, объединенных единым порывом и целью.

По окончании гражданской войны образ врага не исчезает — ни из сознания, ни из агитискусства. Керзон, Чемберлен, мировая буржуазия — и свой доморощенный нэпман, поп, «спец», кулак... Стереотипы массового сознания, естественные для военного времени, поддерживались пропагандой и постоянно воспроизводились в формах агитискусства.

Специальным объектом агитационного искусства 20-х годов стала так называемая нэпхалтура. В музыке, например, она была представлена огромным пластом стандартизированной коммерческой эстрады, захлестывавшей концертные площадки городов, звучавшей с подмостков не только профессиональной, но и самодеятельной сцены, эстрадных театров, в пивных, столовых и т. д. Она интенсивно проникала в массовый быт по многочисленным каналам, не исключая и грамзапись. Поэтому борьба с буржуазной массовой культурой, и притом «своей», существующей рядом с «подснежниками пролетарского искусства, которыми украшается наша пока еще очень ранняя весна» (Луначарский), становится одной из главных тем живых газет, музыкальных агитсудов, публицистики и многочисленных совещаний, конференций, диспутов, которые составляли характерную черту культурной жизни эпохи. При этом наибольшие опасения вызывало именно проникновение нэпманской «масскультуры» в клубную самодеятельность.⁵²

В агитискусстве находил выход эмоциональный порыв масс, ощущение собственной силы и единства. Агитационностью были насыщены атмосфера времени, его дух и внешние — вещные — формы. Не случайно 20-е годы дали массу

словообразований, в состав которых, словно некий универсальный знак эпохи, входит сокращение «агит»: агитимена, агитпробег, агитполет, агитпароход и агитпоезд, агитфарфор, агитспектакль, агитмузыка, агитфильм и т. п. «Наше время превратило прежнюю узкополитическую агитацию чисто интеллектуального воздействия в сложную систему нажимов на психику масс, — писал С. Третьяков. — ...Агитатор — подстрекатель, направитель эмоций. Агитка — всякая вещь, имеющая назначение приковывать напряженное внимание к тому или другому явлению, толкать на нужное действие, повышая психическое давление на людей, обеспечивая действию нужное количество эмоционального порох». ⁵³

Агитационное самодеятельное искусство первых послеоктябрьских лет опиралось на традиции пролетарской поэзии, революционной песни. Большое значение художественной агитации придавал В. И. Ленин. Он указывал на широкие возможности агитации посредством песни, «хорошего лубка», ⁵⁴ кино, средствами монументального искусства. В начале 1918 года Ленин выдвинул план монументальной пропаганды. ⁵⁵ 15 апреля того же года вышел «Декрет Совета Народных комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции». В нем предлагалось «мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции», а также «спешно подготовить декорирование столицы к 1 мая» и «замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России». ⁵⁶ Идея монументальной пропаганды «попала на чрезвычайно благоприятную общественную почву и потому получила распространение в самых разнообразных видах профессионального и самодеятельного творчества, а не только в той форме, которая предусматривалась декретом... Необычайный взлет поистине массовой народной праздничной культуры Октябрьской эпохи явился непосредственным откликом на исторические события тех героических лет». ⁵⁷

Очень много для поддержки агитискусства сделал А. В. Луначарский и как нарком просвещения, и как теоретик. Во всех выступлениях и статьях того периода, говоря о месте искусства в новом обществе, он непременно оста-

навливался на его задаче «распространять революционный образ мыслей, чувствований и действий по всей стране».⁵⁸

В сфере агитискусства ярко проявился талант В. Маяковского, Д. Бедного, Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, А. Давиденко, А. Родченко и др. Маяковский и Мейерхольд уже в первую годовщину Октября создали «Мистерию-Буфф». Особым успехом пользовалась вторая постановка, осуществленная в 1921 году по новой редакции пьесы, «которая представляла собой готовый текст злободневного спектакля-обозрения с призывной патетикой прославления революции и грубой балаганной сатиричностью шутовского издевательства над ее врагами».⁵⁹ Массовой популярностью пользовались стилизованные под разговорную крестьянскую речь произведения Д. Бедного. Большинство из них представляло собой прямой отклик на события дня (по принципу «утром в газете — вечером в куплете»), многие включали в себя цитаты из газет. Поэмы и басни Д. Бедного неоднократно инсценировались, служили основой для массовых песен.

Всеохватывающее распространение агитискусство получило в красноармейской и рабочей самодеятельности, породившей разнообразные смешанные (художественно-бытовые, обрядовые, игровые, праздничные) формы: митинги-концерты, агитшествия, клубные театральные и хоровые инсценировки, массовые зрелища, политоперетты, агитсуды, «живые газеты», трамбовские «диалектические» представления, агитбригадные выступления, политкарнавалы и т. п. Сменяя тематику, жанровые формы и мишени своего сатирического обстрела, самодеятельное агитискусство развивалось повсеместно на протяжении всего периода 20-х годов. Оно создавалось не только творчеством рабочих и красноармейцев, но и «спецами» — режиссерами, инструкторами, служившими революционному искусству.

Тот факт, что агитационное искусство в своей массе, в многообразии художественно-бытовых, переходных форм развивалось на самодеятельных и полупрофессиональных началах, дало основание историкам и теоретикам искусства высоко оценить вклад агитсамодеятельности в развитие советской художественной культуры. В 1925 году Луначарский в статье «Какой театр нам нужен?» писал об инсценировке, имея в виду весь спектр форм клубной самодеятельности: «В настоящее время самодеятельный театр приобрел характер клубных инсценировок. Это очень хорошо. Это

<...> не суррогат театра, а живой плакат, живая газета. Здесь клубная театральная деятельность приобретает чрезвычайно важный характер. Не говоря о том, что она чрезвычайно занимательно и увлекательно передает публике определенный агитационный материал, она часто наталкивается на живые, в высшей степени современные, театральные темы, актерские приемы, режиссерские подходы и может служить поэтому как бы огромной лабораторией, в которой реально вырабатываются новые театральные формы. Кроме того, соприкосновение клубной сцены с массами необыкновенно широко».⁶⁰

В книге 1960-х годов читаем: «Именно в формах самодеятельного театра новая жизнь, революция впервые нашли художественное выражение на сценических подмостках. Именно в этом искусстве пробилась первая ростки открытой сознательной политической тенденциозности, которая затем составит важнейшую новаторскую особенность советского театра».⁶¹

Агитационность — важнейшее свойство самодеятельного творчества 20-х годов, определявшее не только его образно-содержательные, но и жанрово-стилистические черты. Понять и верно оценить агитискусство можно только исходя из его собственных закономерностей и присущих ему функций.

Говоря об изобразительном агитискусстве, Н. Тарабукин в 1925 году писал: «Плакат, реклама, афиша, газета создаются ради практического назначения. Это не формы „выражения“ творческих устремлений художника, а средства воздействия для достижения определенных целей... Не претендующие на „вечное“ значение, они — в полном смысле слова — формы искусства дня: рожденные сегодняшним днем, они умирают с его закатом...»

Это — не „большое“ искусство.

Но как „малым“ назвать то, что является действенным фактором общественной жизни сегодня?»⁶²

Далее перечислялись характерные черты плаката: ударность,⁶³ «нахальство» («назойливость»), динамизм, лозунговость, краткость, общедоступность и т. п.

Аналогичными качествами обладал и массовый агиттеатр. Ему были свойственны прямолинейность, лубочность, масочность, плакатность...

Конфликт, который лежал в основе агитпредставлений, — открытое столкновение двух противоборствующих

сил, народных масс и «господ» (чаще всего — пролетариата и буржуазии). Реальная, сложная борьба классов в агитискусстве упрощалась, сводилась к столкновению эксплуатируемых и эксплуататоров, революционеров и контрреволюционеров, «белых» и «красных», прошлого и будущего. Классы и их представители выступали носителями полярных интересов. Народ стремился к освобождению, к коммуне, угнетатели жаждали удержать народ в оковах, разгромить революционные отряды, уничтожить вождей.

Такой упрощающий подход нельзя оценивать как недомыслие, выражение непрофессионализма создателей агитзрелищ. Вот как характеризовал необходимые формы политической агитации Ленин: «Политика, — писал он в конце 1918 года, — „прояснена“ полностью и сведена на борьбу двух лагерей: восставшего пролетариата и кучки рабовладельцев-капиталистов (с их сворой вплоть до меньшевиков и пр.)». Обращаясь к редакциям газет, вождь рекомендовал: «Говорить об этом надо, каждый новый факт в этой области отмечать надо, но не статьи писать, не рассуждения повторять, а в нескольких строках, „в телеграфном стиле“ клеймить новые проявления старой, уже известной, уже оцененной политики».⁶⁴

Основное действующее лицо агитпредставлений — народ как коллективный герой. Очень часто в начале это разрозненная «темная» масса, толпа, в финале — организованный, охваченный единым порывом и побеждающий революционный отряд. Причем сам переход массы из одного состояния в другое лишь обозначался. Достаточно было слова оратора, вождя, появления красного знамени или проявления злобной силы реакции.

Персонажи выступали не как личности, а как олицетворение классовых сил, интересов, черт, оцениваемых однозначно. Представители революционного народа — рабочий, красноармеец, крестьянин-бедняк, вождь — наделялись чертами героизма, самоотверженности, преданности делу революции. Они говорили и действовали так, как думали, а думы их были сосредоточены вокруг одного... Враги революции (буржуй, генерал, поп, кулак, бюрократ, хулиган, «спец»-вредитель) наделялись, соответственно, жестокостью, кровожадностью, хитростью, корыстолюбием, трусостью, лицемерием, наглостью, двуличием и т. п.

В агитискусстве широко использовалась классовая, словесная атрибутика. Рабочий — фартук и молот (бьющий и

звучащий), революционная героическая песня; буржуй — толщина и цилиндр на голове, «цыганский» романс, шимми и фокстрот; поп — толщина, рясa, гнусавое пение псалмов и т. д.

Полярность сознания и чувствования выражалась в акцентируемом сочетании фарсового (сатирического) и возвышенно-героического начал. Пронизывая все виды и жанры агитискусства, эти составляющие получали в зависимости от времени, обстановки, темы различные оттенки — от добродушного юмора до уничтожающей сатиры, от утверждающего пафоса до грозного трагизма. Стилистические черты агитискусства не составляли какой-то неподвижной, устоявшейся системы. Для него была характерна перманентная изменчивость внешних форм. Ее определяли нацеленность на злобу дня, репортажность, открытость любым влияниям, отсутствие чисто эстетического интереса к изобретению и монополизации какого-либо формального метода (приема).

В связи с этим встает вопрос о т. н. кризисе агитискусства 20-х годов. Это неоднократно отмеченное в литературе тех лет и нашего времени явление требует дифференцированного подхода.

С кризисом агитискусства в целом часто отождествлялась естественная смена приемов, отмирание отдельных жанров. Таким же образом расценивалось быстро: падение популярности отдельных форм в конкретном месте (клубе, городе, районе), вызванное неумеренной, единообразной их эксплуатацией. «Путь штампа в массовой художественной работе обычен: сначала новая интересная форма работы, потом ее повторение, потом еще повторение, повторение с другим названием, повторение с другим текстом, повторение в другом месте и т. д. до бесконечности во всяком удобном и неудобном случае, когда нужно (в большей части спешно) „что-нибудь дать“».⁶⁵

Наконец, надо отличать кризис агитискусства как своеобразного явления от несостоятельности сопутствующих ему, профанирующих, спекулятивных, приспособленческих явлений. Во-первых, это «поточная» агитпродукция, т. н. «профхалтура», которая в условиях репертуарного голода и несовершенства методического руководства широко использовалась в практике самодеятельности. Во-вторых, материалы 20-х годов дают многочисленные примеры механического подражания любительских коллективов агитационным

формам профессионального искусства (такова массовая переориентация живогазетных коллективов на политэстраду профессиональной «Синей блузы»). И в том и в другом случае происходили стандартизация, окостенение, неизбежные для всякого механического и длительного тиражирования.

Реальный кризис агитискусства определился к концу 20-х годов. В его основе лежали не столько собственно художественные, сколько социально-культурные процессы.

Исчезла питавшая агитискусство естественная основа — открытая борьба. Но «злой агит» (Ильф и Петров) искусственно поддерживался и насаждался властью. Сначала на роль врагов были выдвинуты прогульщики, лодыри, пьяницы и т. д. — фигуры, не имевшие достаточного отрицательного энергопотенциала. А затем, начиная с первых разоблачительных процессов-кампаний конца 20-х (1928 год — «шахтинское дело», 1929 год — процесс «промпартии») на сцену выступают спецы-вредители, агенты мирового империализма и социал-фашизма, «кулаки» — первые жертвы ускоренной индустриализации и сплошной коллективизации. Формируется новый пропагандистский жупел «врага народа». Рожденное стихией революционной борьбы и реально-мифологическим сознанием революционных масс агитискусство подменяется движением «агитпропбригад», проводящих в жизнь установки и мифы крепнущей административно-командной системы.

Для большинства форм самодеятельного художественного творчества была характерна многоэпизодность, фрагментарность. Целое чаще всего представляло собою по-разному организованный монтажный ряд (театральные и хоровые инсценировки, живая газета, агитсуд, политкарнавал). Некоторые теоретики самодеятельного искусства склонны были к абсолютизации принципа **монтажа**, видя в нем универсальное качество самодеятельного творчества в целом.⁶⁶

Новые формы общественного быта имели ясно выраженную монтажную структуру (чередование выступающих на митинге, смешение ораторской речи, хорового пения, звучания оркестров, шумовых эффектов, множества разнохарактерных элементов изооформления). Такая организация типична для всех вообще видов празднеств и массовых зрелищ, в том числе для традиционных народных гуляний, карнавалов.

Монтажность форм самодеятельного творчества определялась и их агитационной направленностью, которая с наибольшей отчетливостью проявилась в двух безусловно преобладавших тогда тематических сферах: историко-революционной и производственно-бытовой.

При разработке историко-революционной темы любители, как правило, обращались к хронике революционных событий, неизменно приводя ее к единой кульминации — Великой Октябрьской революции, рассматривавшейся как пролог Мирового Октября. Во второй половине 20-х годов (и позднее) этот ряд продлевался за счет важнейших эпизодов социалистического строительства — вплоть до года создания данного «произведения». Такой подход был характерен для грандиозных столичных массовых зрелищ и для скромных инсценировок провинциальных клубов. Профессиональные коллективы, бравшиеся за решение агитационных задач, нередко приходили к тому же.⁶⁷

Производственно-бытовая тема также оформлялась в последовательность контрастных эпизодов, но выстроенную по принципу не хроники, а жизнеподобного чередования событий и фактов («обход» предприятия, «путешествие» по городам и странам, обзор местных и международных новостей и пр.).

Наконец, монтажность порождалась «условиями производства» самодеятельного агитискусства. Установка на обслуживание кампаний (позднее — политдекад) вынуждала клубные агитколлективы изобретать всевозможные приемы «монтажки» материала, оригинального и готового. «Недаром за последнее время мы приходим в клубах к „монтажу“, к выбору лучших кусков из всего имеющегося по данному вопросу и к „склеиванию“ всего в одно целое, — писал И. Исполнев. — Создание методики монтажа — задача дня».⁶⁸ Среди монтажных самодеятельных форм широкое распространение имели лит-, муз-, а впоследствии и «лит-музкинтомонтажи», «монтаж-пьесы»,⁶⁹ целиком построенные на основе готового литературного, музыкального и документального материала.

Везде мы видим одно и то же: стремление создать художественное целое наиболее простым и доступным способом — компоновкой ряда фактов (событий, сцен, картин), нанизанных на острие агитационной идеи. Этот характерный для самодеятельности 20-х годов тип композиции можно назвать **методом компилятивно-бытового монтажа**.

Компилятивно-бытовой монтаж был своеобразным проявлением общей художественной тенденции времени. Монтажные поиски Вс. Мейерхольда, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, А. Родченко, молодого Д. Шостаковича, А. Давиденко хорошо изучены искусствоведами.⁷⁰ По существу, это были различные, взаимодействовавшие между собой потоки одного и того же процесса художественного отображения взбудораженной, стремительно менявшейся, подчеркнута мозаичной реальности.

Но если в самодетельном творчестве монтаж был средством собирания раздробленного бытового в художественное целое, то у профессиональных художников монтажные эксперименты во многих случаях служили способом преодоления казавшихся в то время устарелыми традиционных представлений о целостности произведения искусства и основой создания новой эстетики. Так, С. Эйзенштейн брал классическую пьесу Островского и превращал ее в «монтаж аттракционов» — ряд эмоциональных потрясений, вызывающих конечный идеологический эффект.

В уже существующем целом увидеть множественность, соответствующую «телескопическому» зрению и мозаичной структуре эпохи — такова одна из важнейших художественно-психологических предпосылок широкой практики монтажных переделок классики в профессиональном искусстве тех лет.

Создание новых композиционных форм на основе монтажа предполагает опору на простые и ясные модели контрастно-составных структур. «Мир монтажен, — писал В. Шкловский. — Только нужно найти, по какому принципу». ⁷¹ Такими моделями для самодетельного творчества становились собрание, газета, ⁷² судебный процесс, отчет, ⁷³ концерт (как форма бытования музыки и других исполнительских видов творчества). ⁷⁴

Именно такой самодетельный компилятивно-бытовой монтаж соответствовал тем ранним концепциям культурного строительства, которые были достаточно распространены в первые послеоктябрьские годы. Пожалуй, с наибольшей яркостью идея создания новой культуры путем монтажа и перемонтажа всего имеющегося в наличии предметно-человеческого материала была сформулирована в манифестах-поэмах А. К. Гастева — крупнейшего рабочего поэта, основателя и первого директора ЦИТ. Выдвинув лозунг «монтажа культуры», призывая «ратников культу-

ры» (будущих культармейцев. — С. Р., А. Ш.) «наполнить Россию культурным монтажем», Гастев в 1923 году писал:

«Перед нами огромная задача: делать и нести культуру. Культура эта — не грамотность и не словесность: мало ли у нас людей грамотных, ученых людей, но они беспомощны, они созерцательны, они — скептики. Современная культура, та, которую нам надо для переделки нашей страны, это прежде всего сноровка, способность обрабатывать, приспособливать, подбирать одно к другому, приплюсывать, припасовывать, способность монтировать, мастерски собирать рассыпанное и нестройное в механизмы, активные вещи... Не учитель, не миссионер, не оратор, а **монтер** — вот кто должен быть носителем и агентом культуры в нашей рабоче-крестьянской стране».⁷⁵

Гастевский максимализм опирался на реалии тех лет. В сфере художественного творчества самодеятельное начало часто проявлялось как «самодельное». «Самодельное» и «самодельное» выступали едва ли не синонимами, что хорошо видно, например, в рабкоровской литературе, оформлении праздников, стенгазет, театральных представлений, массовом песнетворчестве, движении «шумовых оркестров» и т. д.

Чем было вызвано это явление?

Во-первых, стихийным взрывом пробужденного революцией творческого начала, массового изобретательства, конструирования и всех вообще активно-деятельных («рукодельных») форм самовыражения личности. Во-вторых, разрухой, раздразом, убогостью быта, нуждой: чрезвычайно слабой материальной базой самодеятельности, жестоким дефицитом репертуара, инструментов, материалов, квалифицированных руководителей.⁷⁶

«Рукодельность» в те годы была свойственна и профессиональному искусству, часто по тем же причинам.⁷⁷ Но именно художественная самодеятельность, в силу своей массовости, сформировала тот огромный пласт «коллективно-рукодельных» созданий массового искусства, который представляется сегодня одной из самых интересных проблем начального периода развития советской культуры.

С монтажностью естественно связана и т. н. **синтетичность** форм массового искусства 20-х годов.

Соединение разнородных материалов и приемов в монтажной композиции естественным образом приводило к одновременному и однонаправленному агитационному воз-

действию выразительных средств, принадлежавших не только разным жанрам и стилям, но и видам искусства и даже типам культуры (элементы фольклора, городской народной и ученой профессиональной культуры).

К реально синтетическим формам самодеятельного творчества с полным основанием можно отнести инсценировку, живую газету, политкарнавал, клубную ораторию, трамбовскую «диалектическую» постановку. Так, в инсценировку входили живая картина, хоровое пение и хоровая декламация, шествия, групповые движения, драматические сцены, маршевая музыка, живописный лозунг, плакат. Политкарнавал давал еще более широкий спектр компонентов: организованное движение колонн, живые и механические агитфигуры, изоустановки, массовое пение, конные и автомобильные платформы, звучащие и шрифтовые лозунги, физкультурные номера, оркестровая и сольная музыка, танцы и пляски, световые и пиротехнические эффекты.

Не всегда это было органичное и преднамеренно осуществляемое взаимодействие, «сознательно синтетический» замысел. Чаше возникали произвольно смешанные, не вполне художественные, но жизнеподобные единства-гибриды — синкретизм митинга, гулянья и т. д. Лишь в умозрениях теоретиков празднество выступало чуть ли не идеальной формой революционного синтетического «всее искусства», идея которого с конца XIX века овладела умами многих крупных художников.

Естественно-синкретический характер целого определялся и «производственной» необходимостью объединения всех наличных сил при подготовке и осуществлении крупных агитмассовых акций. В этом смысле проекты пролеткультовцев, энтузиастов ЕХК и других «конструктивников», почти всегда венчавшиеся декларациями о найденном рецепте синтетического «подлинно пролетарского большого массового искусства» (Г. Хубов), опирались на реальную практику самодеятельности. Однако проза жизни идеализировалась ими: бытовой синкретизм, рассматривавшийся как первая ступень на пути к «настоящему» художественному синтезу, далеко не всегда поддавался развитию до высот искусства. В ряде случаев это приводило к вульгаризации самой идеи синтеза, к появлению искусственных, лишенных и бытового и художественно-творческого обоснования форм «массовой работы».

Как и другие стилистические особенности самодельного творчества 20-х годов, «синтетизм» не был неизменным, в одинаковых формах проявлявшимся качеством. В общих чертах его эволюцию можно обозначить следующим образом. Если в начале периода основной моделью служило празднество, а конкретной формой ее воплощения выступало театрализованное действо, то впоследствии, под влиянием естественного саморазвития отдельных видов творчества, синтетические тенденции стали развиваться на их собственной основе. В театре это — трамбовские постановки, в музыке — клубные опера и оратория, в изобразительном искусстве — объемно-динамические установки ИЗОРАМа.

Таковы, на наш взгляд, основные художественно-эстетические особенности самодельного творчества 20-х годов. Агитационность, монтажность, гибридность («синтетизм») были характерны не только для самодельности. Но именно в этой сфере названные качества проявились в своей первичной, естественно-бытовой форме. Самодельное искусство «весомо, грубо, зримо» выявило характерные черты общественного сознания и художественной культуры эпохи.

Самодельное творчество 1920-х годов стало первичной формой эмоционально-образного осмысления эпохи революционных потрясений, своеобразным эпосом нового мира. В нем смешивались и складывались в новое целое элементы различных культурных пластов. Господствующее положение заняли переходные, пограничные, полухудожественные-полубытовые формы, в которых образное отражение действительности совмещалось с элементами внехудожественного — праздничного, ритуального, митингового — самовыражения и поведения. В этом проявлялась не только неспособность массового творчества целиком перейти на собственно художественные рельсы, но главным образом его соответствие социальному заказу времени, конгломеративности сознания и многоукладности культуры. Именно благодаря созданию многочисленных гибридных форм, агитационных не только по смыслу, но и по эстетике, массовая самодельность в труднейших условиях смогла стать значительным явлением общественной жизни.

Утверждавшийся сталинизм с его тактикой «больших скачков» и чрезвычайно-репрессивных мер, создание цент-

реализованной административно-командной системы, усиливавшаяся унификация общественной жизни — все это вело к быстрому перерождению, к эрозии самодеятельного начала. Вместе с ним исчезало и многообразие художественных течений, концепций, форм, нарушалась животворная связь самодеятельного искусства с бытом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ С особой, характерной для начального периода деятельности Пролеткульта категоричностью эти идеи сформулированы в статье В. Керженцева «Пролеткульт — организация пролетарской самодеятельности»: «Пролеткульт стремится пробудить пролетарское творчество в областях научной и художественной и помочь его выявлению... Творческую самодеятельность масс он ставит в основу своей деятельности. В этом смысле можно сказать, что пролетарское творчество привлекает особенное, исключительное внимание Пролеткульта, и творческое начало он кладет в основу своей работы... Этой задачи не ставит себе никакая другая организация» (Пролетарская культура. 1918. № 1).
- ² См.: *Керженцев В.* Методы работы Пролеткульта // Пролетарская культура. 1919. № 6. С. 19. Правда, там же автором сделана существенная поправка, показывающая понимание им опасности абсолютизации принципа лабораторности: «Замыкаясь в себе, студии немедленно приобретают тепличный характер. Лаборатория становится оранжереей, где лелеются, может быть, и крупные таланты, но уже порывающие пуповину, связывающую их с родным классом, а потому и неспособные создать новую культуру этого класса». Через год Керженцев вообще заявил, что «новая культура создается не в Пролеткультах, а всей жизнью в целом...» (Грядущее. 1920. № 7-8. С. 23).
- ³ *Крупская И. К.* Пролетарская идеология и «Пролеткульт». Цит. по: В защиту искусства. М., 1979. С. 330.
- ⁴ Имеются в виду следующие документы: письмо ЦК РКП «О Пролеткультах» (1920), постановление Политбюро ЦК РКП(б) за № 78А «О Пролеткультах» (1921), решение Оргбюро ЦК РКП(б) 1925 г., постановление Агитпропа ЦК ВКП(б) 1928 г.
- ⁵ Горн. 1920. Кн. 5. С. 89.
- ⁶ См. там же. 1919. Кн. 5. С. 83.
- ⁷ См. там же. Кн. 4. С. 86.
- ⁸ *Керженцев П. М.* Творческий театр. Изд. 5-е. М.; Пг., 1923. С. 93.
- ⁹ Цит. по: В защиту искусства. С. 329—330.
- ¹⁰ *Мазяев А. И.* К вопросу об изучении современного любительского («самодеятельного») художественного творчества // Народное творчество и современность. Вопросы методологии изучения. М., 1982. С. 16—17.
- ¹¹ В 1920—1930-е годы Адриан Пиотровский заведовал художественным отделом Петроградского Губполитпросвета, Высшими государственными курсами искусствознания при Государственном институте истории искусств, был художественным руководителем Ленфильма, состоял членом художественных советов многих профессиональных и любительских театров. См. о нем: *Цимбал С. Л.* Адриан Пиотровский. Его эпоха, его жизнь в искусстве // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969.

- ¹² *Пиотровский Адр.* Самодеятельный театр и советская театральная культура. Вместо предисловия // *Авлов Г.* Клубный самодеятельный театр. Л., 1930. С. 5.
- ¹³ Там же, с. 6.
- ¹⁴ «Устраивая свой быт, празднично организуя его, рабочий класс этой своей любительской, самодеятельной игрой кладет основу радикальнейшему пересмотру театральных форм и намечает пути к театру будущего» (*Пиотровский А. И.* За советский театр! Л., 1925. С. 73).
- ¹⁵ Там же, с. 8.
- ¹⁶ *Пиотровский Адр.* Самодеятельный театр и советская театральная культура. С. 11.
- ¹⁷ *Гвоздев А. А.* Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Л., 1926. С. 7.
- ¹⁸ *Он же.* Самодеятельный театр (Итоги и перспективы) // Молодая гвардия. 1925. № 8. С. 191.
- ¹⁹ Там же, с. 193. Подобная «полярность» была свойственна и агитационным произведениям профессионального искусства.
- ²⁰ *Пиотровский Адр.* За советский театр! С. 48. «Действие инсценировок с легкостью переносится с фронта на завод и оттуда на биржу, из 1905 года в 1914 и 1915 годы», — писал он, отмечая свободу обращения самодеятельного театра со временем и пространством.
Г. Авлов основными чертами инсценировочного театра называл **массовость, масочность и синтетичность**. При этом массовость понималась не только как участие большого числа исполнителей, но и как наличие коллективного героя, «хора». Масочность предполагала особые черты актерского поведения: не создание полнокровного сценического образа, а игры «в буржуя», «в генерала», с ясно выраженным отношением исполнителя к персонажу (см.: *Авлов Г.* Клубный самодеятельный театр. С. 84—85).
- ²¹ Апрель 1921 г. — начало широкого обсуждения методики ЕХК (см.: Резолюции, принятые I-й конференцией политпросветработников г. Петрограда и губернии. Пг., 1921). 1923 г. — «художественный отдел Ленинградского Политпросвета принял решение слить разрозненные по видам искусства кружки изо, лито, теа и музо в „ЕХК“, объединяющийся вокруг центрального политического» (*Гущин А.* Самодеятельное изобразительное искусство. М.; Л., 1931. С. 116). В июле 1924 г. методика ЕХК одобрена делегатами I Всероссийского съезда клубных работников Украины. В Ленинграде в мае 1925 г. было проведено первое общегородское состязание ЕХК профсоюзных клубов, явившееся одним из предшественников олимпиад самодеятельного творчества.
- ²² Резолюция I-й конференции политпросветработников г. Петрограда и губернии (апрель 1921 г.) // *Авлов Г.* Клубный самодеятельный театр. С. 44—46.
- ²³ Первый пункт резолюции совещания клубных работников, созванного ГПП в августе 1921 г. // Там же, с. 38.
- ²⁴ Из постановления о взаимоотношениях клубных и художественных подразделов Политпросветов (1921) // Там же, с. 40—41.
- ²⁵ Единый художественный кружок. Методы клубной работы. Л., 1924. С. 18.
- ²⁶ Там же, с. 21, 22.
- ²⁷ Так, представитель Свердловской губернии Серебренников говорил: «ЕХК, по-моему, привьется. В деревне ведь нет сил, чтоб можно было между ними разделить работу. Каждый из нас должен быть универсаль-

- ным, он должен уметь делать все» // Политпросветработа и искусство. М.; Л., 1926. С. 86.
- 28 «У нас в Ленинграде, — говорил в 1925 году Авлов, — в составе ЕХК появились кружки так называемых клубных „затейников“ для организации работы в новых формах» (Там же, с. 50).
- 29 *Авлов Г.* «Самодетельный» театр и работа ЕХК // Единный художественный кружок... С. 16—17. Правда, сам автор отмечал, что осуществить этот идеальный вариант «удастся редко».
- 30 См. о них: Труды Всероссийского съезда обществ народных университетов и других просветительных учреждений частной инициативы. СПб., 1908; Труды съезда по вопросам организации разумных развлечений, созванного Харьковским обществом грамотности 7—12 июня 1912 года. Харьков, 1915. Т. I; Народно-певческое дело в Пермской губернии. Пермь, 1909; *Ефремов И.* Подвижник народной культуры А. Д. Городцов. Пермь, 1983 и т. д.
- 31 Культурно-просветительная деятельность кооперативов. М., 1919. С. 33.
- 32 Там же.
- 33 См.: I Всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру. М., 1920. С. 5.
- 34 Так, создание ГПП сразу же вызвало необходимость организации Агитационно-просветительного отдела Музыкального издательства, призванного обеспечить плановое создание репертуара для самодеятельности. Чуть позже, в апреле 1923 года, при Московском Губполитпросвете создается драматургическая мастерская — Депо агиток (Депагит), перед которой ставится задача «снабжать материалом для выступлений рабочие, крестьянские и красноармейские клубы по заказу центральных политпросветучреждений» (см.: Рабочий клуб. 1924. № 2. С. 55). В работе Депагита принимали участие «действеники» В. Жемчужный, Н. Львов, Б. Ветров, а также А. Иркутов, П. Муромцев, Н. Эрлман и др. Создание такого рода специальных репертуарных мастерских, комиссий, объединений, творческих групп становится массовым явлением к середине 20-х годов. Вторая половина периода отмечена уже дифференцированным подходом к созданию репертуара: «крестьянский» и «затейнический» — Дом им. Поленова, массовая песня — ПРОКОЛЛ и т. д.
- 35 «Пролетариат России класс довольно-таки расслоенный в отношении культурной подготовки, и рядом с элементарной работой он может и должен делать и квалифицированную... Входящая сейчас в моду культурная нивелировка, равнение по вши, так сказать, приседание до буквы, есть нечто болезненное и заслуживает строгого осуждения... Нельзя же, в самом деле, о целом классе, имевшем своих Марксов, имеющем своих Лениных... говорить исключительно как об ученике подготовительного класса...» (Известия ВЦИК. 1922. 3 нояб.).
- 36 *Пельше Р.* Основные задачи художественной политико-просветительной работы // Политпросветработа и искусство... С. 17—18.
- 37 О массовой музыкальной культуре (посвящается Нижне-Теребужскому колхозу и ШКМ). Курск: Изд. автора, 1930.
- 38 *Болычевцев Г. Л.* Музыка во второй пятилетке. Курск: Изд. автора, 1931.
- 39 *Невский В. А.* Методы клубной работы. М., 1922. «Досуговая» концепция клуба была направлена и против избыточной политизации его работы: «Необходимо отказаться от рецептов, предписывающих клубу, под флагом стопроцентной идеологической принципиальности, вернуться вспять — в старые рамки агитпунктов; нужно также бороться против тех, кто, не понимая роли клуба как общественно-самодеятельной организации, толкает его на путь превращения в кино, театр и народный дом»

- (Гаусман А. Рабочий клуб накануне VIII съезда [профсоюзов] // Культурная революция. 1928. № 2. С. 7).
- ⁴⁰ Цит. по: Культработа профсоюзов. Кн. 4 (Культработа в национальных республиках и среди национальных меньшинств). М., 1929. С. 115. См. также с. 48.
- ⁴¹ 1926 год — год реорганизации художественной части Губполитпросвета и передачи руководства клубными художественными кружками из Губполитпросвета в Губпрофсовет. Децентрализация, т. е. передача руководства художественной работой целиком местным организациям, а также официальное подчинение Пролеткультов ВЦСПС привели к «возрождению и временному торжеству культурнической теории самодельного искусства и клубного любительства в его подражательном виде» (Авлов Г. Клубный самодельный театр... С. 10).
- ⁴² Рабочий клуб. 1924. № 8. С. 4, 6, 3.
- ⁴³ Культурно-просветительная деятельность кооперативов. С. 22.
- ⁴⁴ См.: Культработа профсоюзов. Кн. 4. С. 53.
- ⁴⁵ См., например: Бардовский А. Клубная и домашняя вечеринка. Л., 1926; Чкаников И. Красная гулянка. М., 1925. Одно из первых сообщений относится к 1919 г. Школьная секция Киевского совета профсоюзов «для более тесного сплочения всех учащихся в школах» предложила устраивать «лекции-вечеринки». В школе № 6, открытой 25 марта 1919 г. для работниц табачной фабрики, первая такая вечеринка состоялась в воскресенье 30 марта. «Лекция была на тему „Культура и книга“, после лекции концертное отделение, которое состояло из двух частей. После официальной части наступила часть импровизированная... Декламировали, играли, пели сами учащиеся. Присутствовали на вечеринке члены коммунистического союза рабочей молодежи» (Пролетарский день культуры. Киев, 1919. С. 29).
- ⁴⁶ Политпросветработа и искусство... С. 62–63. Далее следует язвительная критика раннего «затейничества» и теории «действенников»: «...Если я прихожу в клуб усталый после работы, я не хочу ничего иного, только покоя. А вы мне не даете этого, вы заставляете меня что-то делать, в чем-то участвовать... Затейник сидит над моей душой со своей „активизацией“. При такой постановке работы вы меня в клуб не затащите и зашиворот...»
- ⁴⁷ Музыка и революция. 1926. № 3. С. 11.
- ⁴⁸ Там же, с. 9. «Возьмем пения, — писал об одном из вечеров рабор московского завода „Серп и молот“. — В репертуаре исполняемых песен можно встретить в большинстве случаев „Кирпичики“, „Подлюбил я девицу“, цыганские романсы и прочую заваль. Хор-кружок, перед которым ставится задача быть застрельщиком музыкального воспитания рабочих масс, стоит совершенно спокойно в стороне, а руководитель кружка возмущается тем, что, мол, клуб превращается в кабак, в балаган. В другом случае хор-кружок приготовит несколько песен и выступит в концертном отделении или его отдельные члены выступят с сольными №№, недалеко ушедшими от „Кирпичиков“» (Музыка и революция. 1926. № 5. С. 25).
- ⁴⁹ Так, в Москве в 1928 году работали национальные клубы: латышский, татарский, два польских, еврейский, корейский, немецкий, эстонский, мордовский, ассирийский, китайский, цыганский, украинский и белорусский; кроме того, работал интернациональный клуб политэмигрантов (см.: Анисимов А. Клубы и секции нацменьшинств // Культработа профсоюзов. Кн. 4. М., 1929).
- ⁵⁰ См.: Культработа профсоюзов. Кн. 4. С. 53, 56.

- 51 С. Третьяков писал: необходимо находить «те приемы и обеспечивать себе ту степень изобретательности, которая поможет великой агитфабрике, гудящей в каждом углу Советской Республики, вырабатывать не холо-
стые, а боевые слово-патроны, цепко попадающие в мякоть человеческой памяти» (Горн. 1923. Кн. 9. С. 122).
- 52 «Халтура кладет гнусную печать на клубную работу. Эстрадные кружки сплошь да рядом начинают перенимать репертуар и традиции выступа-
вших в клубе халтур-коллективов (профессионалов), а клубные одиноч-
ки — весельчаки-рассказчики, певцы и певицы — начинают именовать
себя „Вовами Дольскими“ и „мамзель Аннетами“, с рядом вытекающих
отсюда последствий» (Культурная революция. 1928. № 3. С. 24).
- 53 Третьяков С. Обработка лозунга // Горн. 1923. Кн. 9. С. 117.
- 54 Бонц-Бруевич В. Из моих воспоминаний // Ленин. Революция. Театр. Л.,
1970. С. 182.
- 55 См.: Ленин и изобразительное искусство. М., 1977. С. 318—320.
- 56 Борьба за реализм в искусстве 20-х годов: Материалы, документы, вос-
поминания. М., 1962. С. 55.
- 57 Толстой В. П. Искусство, рожденное Октябрем // Агитационно-массовое
искусство. Оформление празднеств. 1917—1932. Советское декоративное
искусство: Материалы и документы. М., 1984. С. 11.
- 58 Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1967. Т. 7. С. 295. См. об этом: Шуль-
пин А. П. А. В. Луначарский. Театр и революция. М., 1975.
- 59 Рудницкий К. Режиссер Мейсхольд. М., 1969. С. 248. Спектакль с 1 мая
вплоть до окончания сезона шел ежедневно. Успеху способствовала пере-
делка Маяковским пьесы, усилившая ее актуальность, отказ Мейсхоль-
да от футуристического оформления первой постановки.
- 60 Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. С. 242.
- 61 Анастасьев А. Театр и время // Анастасьев А., Бояджиев Г., Образцо-
ва А., Рудницкий К. Новаторство советского театра. М., 1963. С. 15—16.
- 62 Тарабукин Н. Искусство дня. М., 1925. С. 5.
- 63 «Плакат — это „сгущенная“, конденсированная энергия, заряд, посыла-
емый в толщу народной массы... для того, чтобы произвести единовре-
менный, максимально-сильный эффект на психику зрителя, встревожить
его, вывести из равновесия, из апатичного безразличия и позвать за со-
бой» (там же, с. 9—10).
- 64 Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 89—90.
- 65 Хубов Г. Массовая музыкальная работа в ЦПКиО и проблема синтети-
ческих форм массового искусства. М., 1932. С. 5.
- 66 «Только через отрицание пьесы возможно будет создать большой спек-
такль. Не музыка — а звукомонтаж! Не декорация — а монтировка! Не
живопись — а светомонтаж! Не пьеса — литмонтаж! То есть умение ис-
пользовать элементы, отрывки, части, кусочки для той первоначальной
мозаики, которая, сливаясь в исторической перспективе, дает картину
пролетарской культуры» (Рабочий и театр. 1925. № 50. С. 17).
- 67 «Мистерия-Буфф» в театре Мейсхольда, первая советская оратория
«Путь Октября» — «музыкальное действо в трех звеньях» к 10-летию ре-
волюции, неоднократно исполнявшееся рабочими хорами Москвы и дру-
гих городов. «Путь Октября» был коллективным сочинением участников
ПРОКОЛЛа — производственного коллектива студентов научно-
композиторского факультета Московской консерватории, возникшего в
апреле 1925 года. Возглавлял его в будущем выдающийся композитор
Александр Давиденко, которого Д. Шостакович позднее назвал «первым
создателем хоровых и песенных плакатов, первым и, пожалуй, единст-
венным представителем этого искусства, родившегося вместе с Револю-

цией». Практически неизвестной для историков театра осталась композиция «10 Октябрей» в трех частях и 25 эпизодах (авторы — Б. Андреев-Башинский и Д. Толмачев), поставленная на сцене ленинградского БДТ. Показанная в среду 16 ноября 1927 года на Октябрьском вечере профсоюзных рабочих клубов и ГБДТ силами тысячи профессиональных и самодельных артистов города, постановка эта имела следующее содержание: «Композиция отражает отдельные эпизоды октябрьского десятилетия. Начинаясь встречей В. И. Ленина у Финляндского вокзала, представление в последующих сценах рисует настроения классовых группировок перед Октябрем, переходя в дальнейшем непосредственно к Октябрьским событиям...». II часть — «моменты последующей борьбы за утверждение Октября, борьбы с подпольными заговорами, восстаниями белогвардейцев, голодом, эпидемиями... После победы пролетариата на внешнем фронте начинается восстановительный период. Смерть вырывает из рядов пролетариата Великого Вождя — тов. Ленина...». III часть — «картины социалистического роста нашей страны, борьбы за рационализацию производства, укрепления смычки города и деревни на экономической основе. В последующем перед зрителем проходит работа на культурном фронте, причем демонстрируется ряд достижений клубной самодельности». Заключительная часть — «картина боевой готовности страны Советов, заканчивающаяся торжественным апофеозом Мирового Октября». В композиции «наряду с оригинальным текстом использованы произведения современных драматургов, поэтов и писателей» (см.: 10 Октябрей. Программа. [Л.], 1927. С. 14).

⁶⁸ Рабочий клуб. 1925. № 10. С. 53.

⁶⁹ Композиция из инсценировок, частушек, стихотворений, обзоров (см.: Рабочий клуб. 1925. № 12. С. 69).

⁷⁰ См.: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969; Волков-Ланцит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М., 1968; Соколовская А. Современные искания советской кинорежиссуры и традиции 20-х годов. Л., 1977; Сабинаш М. Шостакович-симфонист. М., 1976 и др.

⁷¹ Шкловский В. Энергия заблуждения. М., 1981. С. 151, 148.

⁷² Газета в период 1924—1925 годов была наиболее популярной среди рабочих формой информации. Е. Кабо писала: «Весь досуг грамотного, читающего рабочего отдается ежедневной газете. Интерес к газете, к злободневности поглощает интерес к книге, особенно к беллетристике» (Очерки рабочего быта. М., 1928. Т. I. С. 190). В некотором смысле газета — символ новой культуры, нового значения культуры и новых (повседневно-бытовых) форм потребления культуры. Газетная модель восприятия всякой информации закреплялась в сознании масс и с первых лет последовательно внедрявшимися в обиход «громкими читками». Не случайно именно на эти годы падает расцвет живогазетных форм самодельного агиттеатра.

⁷³ Так, книги рабочих писателей-ударников («В борьбе за металл» Михайлова, «Догоним» Тарасевича, «Лодырь Бадулин» Цыпкина и др.), по определению Л. Пинегинной, были «документальны, построены на цифрах, протоколах, выдержках из стенгазет, заводских многотиражек и т. д.» (Пинегина Л. А. Советский рабочий класс и художественная культура (1917—1932). М., 1984. С. 151).

⁷⁴ В то время существовало множество гибридных концертных образований: концерт-митинг, концерт-доклад, концерт-лекция, концерт-диспут, спектакль-концерт и даже «лекция-концерт-диспут». Не говорим здесь о бесчисленных эстрадных концертах, в основе которых всегда лежал простейший монтажный принцип «сборника». Самое же главное — концерт

становился источником новых художественно-конструктивных принципов «оформления звучащего вещества» (Б. Асафьев), и не только в самодеятельном, но и в профессиональном искусстве (см.: *Румянцев С.* Важная проблема исторического музыкознания // *Сов. музыка.* 1984. № 4. С. 107—110).

⁷⁵ *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М., 1964. С. 203.

⁷⁶ В каком-то смысле здесь концентрировалось одно из основных экономических противоречий начала 20-х годов. Вот как писал о нем в связи с эстетикой ранних советских массовых зрелищ С. Э. Радлов: «Празднества того времени создавались в дни массовых трудовых мобилизаций, грандиозных субботников, всеобщего стремления, навалившись всем скопом, заменить ручным многотысячным трудом усталые, изношенные, буксующие машины. Людская масса была и главным материалом, из которого лепились наши зрелища» (*Радлов Сергей.* 10 лет в театре. Л., 1929. С. 240).

⁷⁷ «Характернейшей особенностью всей деятельности Родченко и близких к нему мастеров, — писал Г. А. Недошин, — является печать рукодельности, всегда лежащая на их произведениях» (*Недошин Г. А.* О творчестве А. Родченко // А. М. Родченко. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. М., 1982. С. 4). Хорошо известна и рукодельная работа В. Маяковского по оформлению «Скон РОСТА».

КРАСНОАРМЕЙСКИЙ И РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКИЙ ТЕАТР ПЕРИОДА ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ И ВОЕННОГО КОММУНИЗМА

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТЕАТРА 1917—1920-х ГОДОВ

1917—1920-е годы. Революция. Гражданская война. Военный коммунизм. Одной из особенностей времени было бурное развитие самодеятельного театра. «Играют все — в самых глухих деревнях ставят спектакли, в каждой школе играют дети и взрослые», — писала Н. К. Крупская.¹ «С каждым днем, — сообщал Подотдел ТЕО Наркомпроса, — увеличивается число начинаний по рабоче-крестьянскому театру. Из самых глухих уголков Российской Республики в Подотдел ежедневно поступают требования (на грим, театральный инвентарь, литературу. — *А. Ш.*)... Особый спрос вызывают пьесы революционного содержания».²

Театральные начинания на любительской и полупрофессиональной основе были чрезвычайно разнообразны. Приведем несколько сообщений из провинции, относящихся к 1918 году.

При Тамбовском губернском пролеткульте по примеру столицы открылась Студия художественной арены, в которую вошли театральная и декламационная студии. Арена «принимает самое активное участие во всех празднествах и концертах — митингах, устраиваемых партией и Губпролеткультом. Репертуар — произведения пролетарских писателей и поэтов, исполняемые в коллективном чтении и инсценировках. Кроме того, студией были поставлены... „Королевский брадобрей“ Луначарского и „Зори“ Верхарна».³

Агитационно-просветительский отдел Ярославского военного округа объявил конкурс на создание пьес для красноармейских самодеятельных театров. Первые два пункта условий конкурса содержали в себе требования: «1) Необходимо, чтобы пьесы были социального содержания; 2) чтобы они соответствовали несложным обстановочным средствам красноармейских театров и не представляли технических затруднений к постановке».⁴

В Костроме при губернском отделе просвещения в ноябре 1918 года начала работать драматическая студия под руководством А. Д. Попова.⁵ Первой постановкой студии был «Потоп» Бергера. «К сожалению, — отмечал один из руководителей делами просвещения в Костроме, — главное ядро студийцев интеллигенты. Чтобы исправить этот дефект, в настоящее время А. Д. Попов начал работу с чисто рабочей драматической труппой в 1-м рабочем социалистическом клубе, и, кроме того, по предложению Горискома, организует специальную драматическую студию для рабочих».⁶

При всей репертуарной, жанрово-стилистической пестроте, национальной, социально-культурной неоднородности самодеятельного театра 1917—1920 годов в нем достаточно определенно выявились основные типы и оформились характерные для времени жанры.

По социальному составу, месту, ведомственной принадлежности выделялись три основные группы: рабочий (в том числе студии Пролеткульта), крестьянский и красноармейский театр.

По характеру связи самодеятельного театра с революционной идеологией и бытом, по социальным функциям и эстетике различались две основные линии его развития: агитационный театр и любительские коллективы, продолжавшие традиции дореволюционного рабочего и крестьянского театра.

Любительские драматические кружки получили широкое распространение в рабочей и крестьянской среде в предреволюционное десятилетие.⁷ В их становлении и развитии большую роль сыграла художественная интеллигенция. В 1912 году при московском Обществе народных университетов была создана Секция содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров, председателем которой стал известный художник В. Д. Поленов. В 1915 году возникла Московская лига любителей сценического искусства, которая повела борьбу с традиционными «болезнями» любительщины, стараясь поднять художественный уровень исполнения. В Петербурге своеобразным методическим центром любительского движения был Общедоступный театр, руководимый П. П. Гайдебуровым и Н. Ф. Скарской.

Любительские фабрично-заводские и крестьянские театры становятся заметным явлением местной культурной жизни. Литературно-драматический кружок на Охтинском пороховом заводе в Петрограде (возник в 1907 году) в 1915 го-

ду дал 40 спектаклей. Особым успехом пользовались «На дне» Горького, пьесы Островского — «На бойком месте», «Гроза»; «Женитьба» Гоголя, «Авдотьяна жизнь» Найденова, «На дворе во флигеле» Чирикова. В Петрограде также был известен «Рабочий театр», в Москве — драматический кружок рабочих текстильщиков Даниловского района. Большую популярность у крестьян и широкую известность приобрел театр, созданный в 1906 году Н. В. Скородумовым (студент Московского университета, вскоре целиком посвятивший себя народному театру) в большом селе Бурмакино Ярославской губернии. Театр состоял из двух трупп: крестьянской, насчитывавшей 32 человека, и учительско-ученической — 22 человека. За первые три года своей деятельности Бурмакинский театр поставил около 50 пьес, которые просмотрело более 6 тысяч зрителей.⁸

Любительский народный театр накануне Октября становится предметом общественного интереса. Секция содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров провела два публичных диспута по народному театру в Политехническом музее, которые привлекли и театралных деятелей, и московских рабочих. В 1915 году в Харькове и Ярославле прошли два съезда (по вопросу организации разумных развлечений — в Харькове, общеземское совещание о просветительных мероприятиях — в Ярославле), значение которых вышло далеко за пределы губернских масштабов. На обоих съездах активно обсуждались проблемы развития любительских народных театров. Наконец, 27 декабря 1915 года — 5 января 1916 года состоялся Всероссийский съезд деятелей народного театра. Резолюция съезда, подготовленная рабочей группой, в состав которой входили большевики, содержала следующее принципиальное положение: «Народный театр, являясь художественно-эстетической ценностью, есть в то же время средство воспитания масс в смысле идейности, самостоятельности и организованности их».⁹

По существу, здесь был сформулирован важнейший принцип, который во многом определил развитие самодеятельного театра уже после Октября, когда география традиционных драматических кружков стремительно расширялась, их количество резко возросло, увеличилось представительство в них рабочих и крестьян.¹⁰

Разумеется, в потоке театрального любительства основную массу составляли кружки, деятельность которых была далека от задач эстетического воспитания.

Репертуар, метода работы, идейно-художественный уровень постановок большинства драматических кружков, особенно в провинции, вызывал серьезную озабоченность органов народного просвещения. Рабочие и крестьянские любительские кружки наряду с пьесами Островского, Гоголя, Чехова широко играли фарсы второстепенных и третьестепенных драматургов, мелодрамы Софии Белой и подобных ей авторов. Спектакли чаще всего были «готовы» после трех-шести репетиций. Играли, как правило, один-два раза.¹¹

Вместе с тем драмкружки нередко становились центром культурно-просветительной работы в сельской местности, в небольших провинциальных городах.¹²

Театральная самодеятельность 1917—1920 годов развивалась в условиях гражданской войны, т. е. прямого открытого столкновения политических, социальных целей, интересов и отстаивания их в вооруженной борьбе. Смертельная опасность, насилие, разруха, катастрофическая нехватка важнейших средств жизнеобеспечения (пищи, одежды, топлива)... Условия, казалось бы, самые неблагоприятные для всякого рода досуговых занятий. Но именно в это время широко развернулось самодеятельное театральное творчество. Чем это объясняется?

В период открытой борьбы при малограмотности населения многонациональной по преимуществу крестьянской России, сохранившей навыки фольклорной (устной) культуры, резко возросло значение ж и в о г о слова, языка жестов, эмоционально насыщенной речи. Театрально-игровые формы стали эффективным средством массовой политической пропаганды и агитации.

На огромной территории России то вспыхивали ожесточенные сражения, возникали зоны предельной концентрации сил, то наступали периоды затишья, относительного спокойствия. В этой обстановке театральная игра являлась одной из действенных форм коллективной организации и мобилизации, разрядки эмоционального напряжения. Театр в прямом и переносном смысле был мобилизован и приспособлен для выполнения утилитарных и вместе с тем первородных функций.

К сказанному следует добавить, что в условиях военного коммунизма художественная самодеятельность получала значительно большую государственную материальную и организационную поддержку, нежели на первом этапе (1921—1923 годы) мирного развития в условиях нэпа. Самодеятель-

ные театры в частях Красной Армии и на промышленных предприятиях существовали относительно безбедно благодаря натуральному обеспечению продуктами и материалами.

Разумеется, расцвет самодеятельности был возможен благодаря укорененности театра в духовной жизни различных слоев народа. Интеллигенция, связавшая свои судьбы с революцией, сформировалась под сильным воздействием профессионального русского театра с его реалистическими и демократическими традициями, глубоко верила в его облагораживающие возможности. У народов, входивших в состав России, еще существовали традиционные обряды и обычаи, в большей или меньшей степени насыщенные театральными элементами. К тому же вплоть до начала XX века в городах России регулярно и на широкую ногу устраивались балаганы — зрелища, приуроченные к праздникам и ярмаркам и предназначенные для городских и сельских «низших» классов и сословий. Короче говоря, все слои населения России были причастны к тем или иным формам театрального творчества. И естественно, что в условиях революции и гражданской войны театр стал незаменимым средством массовой коммуникации, наглядной политической пропаганды и агитации.

Закономерно поэтому, что значительный пласт театральной самодеятельности 1918—1920 годов (и последующего десятилетия) составляли не сценические произведения на основе драматургии, а обрядово-игровые действия, в большой степени состоявшие из внехудожественных и внеатрактальных элементов. Ведь театральная самодеятельность часто решала весьма скромные задачи первичной театрализации митингов, торжественных заседаний, демонстраций, праздников. Обрядово-игровые формы самодеятельного творчества рождались путем смешения, монтировки элементов, заимствованных у профессиональной сцены, традиционного народного творчества, почерпнутых из арсенала новых революционных ритуалов. При этом нередко возникала ситуация, типологически близкая традиционному народному (фольклорному) обрядово-бытовому театральному творчеству.¹³

Приведем описание типичного для того времени политеатрального, полуритуального, отчасти игрового агитационно-праздничного действия, состоявшегося в расположе-

нии одного из красноармейских подразделений Туркестанского фронта 1 мая 1920 года.

В этот праздничный день с утра был проведен субботник. Затем красноармейцы стали готовиться к действию — обряжаться в заранее приготовленные костюмы, преобразовать свою внешность толщинами, куделью, углем и другими подручными средствами. На площади были сооружены помосты и приготовлены материалы для костра. В семь часов вечера со двора казарм вышла необычная процессия. Впереди несли «огромное чучело с плеткой в руках, с двуглавым орлом на лбу», символизировавшее «старый капиталистический строй», и белое знамя, на котором вокруг креста была выведена надпись «Боже, царя храни». За этими символами старого мира шла «группа попов, кадящих огромными кадилами, снабженных пресоблажущими животами, безобразными бородами и длиннейшими кудельными волосами; рядом с ними важно, обнажая бутафорские сабли, шествовали хромые, кривые и криворотые жандармы и генералы; тут же шагали с большими ложками и вилами в руках «кулаки», за ними неслись «верхами» на метлах и помелах ведьмы с плакатами «Долой большевиков!». За этой массой буффонно-сатирически изображенных врагов революции, которые «корчились, визжали, гнусавили, изрыгали проклятия большевикам и Красной Армии», шли стройные ряды красноармейцев с плакатами в руках, «говорившими о грядущей жизни, о рабочей и крестьянской победе, о мировой революции...»

По прибытии участников действия на площадь был проведен «суд над старым строем». Состоялась «горячая схватка» заранее подготовленных защитников с красными адвокатами, активно поддержанная из толпы. После этого «верховный судья» произвел голосование и зачитал приговор: «Старый режим, виновный в многочисленных и тяжких преступлениях, сжечь на костре!» Приговор вызвал стенания и проклятья ведьм, угрозы жандармов и попов, крики «ура». «...Появляется Петрушка, под хохот и остроты масс превращающий белое знамя в свои портянки». После сожжения фигуры «Старого мира» между двумя лагерями — кулаками, попами, офицерами, капиталистами, с одной стороны, и рабочими, крестьянами, красноармейцами — с другой была проведена своеобразная игра-диспут. «Из первой группы выделяется „кулак“ и начинает усовещать трудовой народ: — Эй, вы, голь перекатная! Шаромыжники! И чего вы

идете за коммунистами!.. Бывало при купцах — то и при царях все было: и сапоги и ситец... Ему под хохот толпы отвечает бедняк: — Эх, ты пузо ты эдакое! Что ты нам голову морочишь. Нешто мы не понимаем, что генеральская сволочь мешает нам фабрики наладить! Как вот перебьем всех таких пузатых, так не то что сапоги, штиблетки заведем... Бедноту пытается усюветить и батюшка, пересыпающий свою речь цитатами из псалтыри и Евангелия. Ему дает отповедь „Забияка“ — красноармеец, часто для подтверждения своих дельных выводов ссылающийся на несуществующие „писания Карлы Маркса“».¹⁴

Как видим, праздничное действие отчасти опиралось на традиционное обрядово-игровое творчество — выступление ряженных, сожжение чучела, состязание остроловов, народный театр (Петрушка), отчасти использовало приемы революционных парадов и митингов.

Характерной особенностью первого периода, как подчеркивается в «Истории советского драматического театра», явилось то, что «именно самодеятельный, фронтовой театр положил начало созданию национального театрального искусства у тех народов, которые прежде не знали театра совсем (кроме более или менее развитых фольклорных форм. — *А. Ш.*)»¹⁵. У многих народов Средней Азии, Казахстана, Поволжья, Крайнего Севера первые спектакли на родном языке по пьесам национальных драматургов появились в 1918—1920 годах. Их играли самодеятельные и полупрофессиональные коллективы. «Национальная драматургия и театральная самодеятельность роли параллельно и поддерживали друг друга».¹⁶ Для начинающих драматургов и режиссеров было характерно «представление о театре как о художественно-просветительской организации с функциями, выходящими за пределы непосредственного сценического искусства».¹⁷

Примечательной чертой театрального процесса тех лет была ускоренная актерская профессионализация. Быстрый перевод многих любительских кружков и студий в статус профессиональных трупп был обусловлен как объективной потребностью времени, так и надуманной установкой (в основном деятелей пролеткультовского толка) на быстрейшее завоевание пролетарским театром ведущих позиций в профессиональном искусстве. Далеко не все профессионализированные в те годы коллективы можно считать профессиональными. Это были полупрофессиональные театры, кото-

рые состояли отчасти из профессиональных актеров на ставке, отчасти из любителей; формировались из неопытных любителей, освобождаемых от основной работы, и финансировались профсоюзными комитетами, красноармейскими частями и другими организациями.¹⁸

То, что мы называем самодеятельным театром, рождалось как результат взаимодействия неподготовленной в профессиональном отношении массы революционно настроенной молодежи и руководителей из среды, как правило, молодой интеллигенции — режиссеров, актеров, литераторов, журналистов, педагогов, искавших и находивших пути к сердцам простых рабочих парней и девушек, методы работы, раскрывавшие их потенциальные актерские возможности. Благоприятной средой оказалась Красная Армия. Во фронтовых и тыловых армейских соединениях сосредоточились в годы гражданской войны наиболее активные слои рабочей и крестьянской молодежи.

Красноармейцы приобщались к театральному искусству различными путями. В городах, где действовали стационарные профессиональные труппы, определенная часть мест выделялась для базировавшихся здесь воинских частей. Создавались специальные армейские профессиональные театры, работавшие в местах дислокации частей Красной Армии. Наконец, активно развивалась красноармейская театральная самодеятельность. О ее размахе можно судить по таким цифрам. В 16-й армии Западного фронта действовало 298 красноармейских кружков. В 14-й армии было 6 профессиональных трупп и 103 самодеятельных кружка. На Туркестанском фронте за июль-сентябрь 1919 года профессиональные труппы (их было 11) показали 109, а самодеятельные коллективы — 288 спектаклей и концертов.¹⁹ По сообщению Московского Губвоенкома, за вторую половину 1919 года в различных уездах Московской губернии было показано 364 спектакля большей частью силами самих красноармейцев.²⁰ «Вместе с армией актеры несли все тяготы походной жизни: голодали, болели тифом, терпели издевательства белобандитов, были случаи убийства актеров... Труппы жили и разъезжали по фронту в классных вагонах, в теплушках, тряслись в телегах, грузовиках, мерзли на санях, не всегда имели теплые одежды».²¹

В 1919 году бюро ПУР приняло решение «перейти к усилению работы самодеятельного театра».²² Работе профессиональных трупп часто препятствовало отсутствие средств

передвижения.²³ Условия прифронтовых выступлений мало соответствовали требованиям сценического творчества. Самодеятельные же коллективы были менее прихотливы к условиям работы. Кроме этих внешних обстоятельств, были причины содержательного характера, заставлявшие армейских политработников обращать взоры в сторону самодеятельных коллективов. «Все настоящие фронтовые деятели театра отмечают, — писал в 1919 году Луначарский, — что только пьесы, исполняемые самими красноармейцами, имеют среди них настоящий успех, вне этого успех имеют только прекрасные труппы и прекрасные пьесы, которые, конечно, не так часто попадают, к сожалению, близко к фронту».²⁴ Из контекста статьи можно понять, что, говоря «пьесы, исполняемые самими красноармейцами», нарком просвещения имел в виду не классический репертуар, где любители, разумеется, не могли тягаться с профессиональными труппами, а те, по выражению Луначарского, «груды пьес», которые были «недурны» как агитационный материал, но не могли быть предложены требовательным профтеатрам.²⁵

Эти пьесы в огромном числе создавались часто безвестными авторами — рабочими, крестьянами, красноармейцами в одиночку или коллективно. На обложке «место» издания нередко обозначалось так: «Литературно-издательский отдел Политуправления 1-й Конной Красной Армии», «Литературно-издательский отдел Политуправления Реввоенсовета Запфронта» и т. п.²⁶

Кроме Красной Армии развитию самодеятельного агиттеатра активно содействовали студии пролетарских культурно-просветительных организаций.

Студийное движение Пролеткульта пережило короткий, но весьма бурный период. В Москве к осени 1918 года были открыты одна центральная студия и 13 районных.²⁷ В Тамбове губпролеткульт был создан в августе 1918 года (Советская власть в городе установилась в январе 1918 года). К декабрю в драматический студии уже занималось около 300 человек.²⁸ В Тульском пролеткульте во всех театральных студиях к середине 1919 года занималось 246 человек.²⁹

Студии Пролеткульта специально ориентировались руководством на привлечение рабочей молодежи, на развитие творческой инициативы студийцев, на создание репертуара, отражавшего революционные события.

ИНСЦЕНИРОВКИ

В 1918—1920 годах зародилась и оформилась инсценировка — ведущий жанр агитационного самодеятельного театра. Термин «инсценировка» приобрел в сфере самодеятельности особое значение. Этим словом называли представления, смонтированные из отдельных эпизодов, «документально» или символически отражавших революционные события, хронику, лозунги, призывы. К инсценировке самодеятельный театр пришел в поисках театральных форм, в которых можно было оперативно и адекватно выразить сознание и чувство революционных масс периода гражданской войны и военного коммунизма, эффективно выполнить агитационно-пропагандистские задачи.

Зарождаясь в облики известных еще в дореволюционную пору живых (аллегорических) картин, хоровой декламации, театрализованных литературно-музыкальных композиций и т. п., инсценировка уже на первом этапе несла в себе новые черты (идеал, герой, конфликт).

Свое название этот жанр получил «от первых опытов инсценировки стихотворений в Пролеткульте».³⁰ Первая программа театральной студии Петроградского пролеткульта 1 мая 1918 года включала в себя несколько инсценированных произведений пролетарского поэта Гастева. В скором времени один за другим были подготовлены целые театральные программы по книгам Гастева «Поэзия рабочего удара» (16 мая), Уитмена «Листья травы» (20 июля), рабочего поэта Кириллова «Зори грядущего» (31 августа). 26 мая на вечере, посвященном Карлу Марксу, была показана инсценировка фрагмента поэмы Шелли «Освобожденный Прометей», а 29 декабря — стихотворения Верхарна «Восстание». Инсценированием стихотворений, по признанию руководителя студии Мгеброва, «вполне определился весь основной характер всей первоначальной работы»³¹ в Петроградском пролеткульте.

Главными средствами сценического воплощения стихов были коллективная декламация и музыкально-пластическая картина-символ.

При работе над стихотворением в прозе Гастева «Гудки»³² основная задача была «создать впечатление вдруг откуда-то выросшей и продолжавшей расти в призыве толпы. Где-то вдруг загудели гудки... Сначала на их призыв как бы на фоне утренней зари и встающего солнца вырас-

тали отдельные фигуры девушек и рабочих. Они начинали радостно перекликаться, сливаясь с далеким призывом заводских гудков. <...> на их призыв, певучий и звонкий, все ближе и ближе откликались отовсюду неведомые голоса. Призыв рос, и в нем сливались сотни голосов».³³ Пластический образ другого стихотворения Гастева «Мы всюду» — динамично растущий вверх конус из человеческих тел, как бы стремящихся достичь самих облаков. Это стремление было выражено появлением новых и новых групп исполнителей, все выше взбирающихся по скрытой конструкции.

Инсценировки по стихам Уитмена строились «несколько сложнее, в зримых контрастах, с намеками на действие».³⁴ В сценическом варианте стихотворения «Европа» была сделана попытка воплотить конфликт народа и угнетателей. Здесь действовали «Европа», символизовавшая «революционную борьбу в прошлом», народ — юноши и девушки — и гротесково решенные властелины.

С вечерами инсценировок Гастева, Уитмена, Кириллова студия очень много выступала в рабочих клубах, воинских частях на различного рода митингах и торжествах.³⁵

Пресса тех лет неоднозначно оценила поэтические инсценировки Петроградской студии. «Исполнение учениками студии произведений Уитмена и самая инсценировка полны новизны и смелых поисков на непроторенных еще путях искусства», — отмечала «Новая Петроградская газета».³⁶

Поэт-пролеткультовец М. Герасимов отметил неорганичность пафоса, внешнюю эффектность постановки. Инсценировкам, по его мнению, не хватало внутренней силы, творческого порыва. Пафос спектакля был внешним, истерически-крикливым, не основывался на вдумчивом и проникновенном постижении поэзии Уитмена, ее соотношении с современностью.³⁷

Действительно, в актерских работах и режиссерских решениях Мгеброва и Чекан была изрядная доля излома, надрыва, интеллигентской рафинированности, символистских и экспрессионистских мотивов, которые, разумеется, были чужды жизненному опыту основной массы студийцев.³⁸

Но было в их работе со студийцами и многое, что шло от искреннего желания проникнуться идеями революции, ее пафосом. Была увлеченность необычностью педагогических и идеологических задач, атмосферой творческого подъема и целеустремленности, которую принесли с собой неопытные любители. Постановки Петроградского пролеткульта,

пишет исследователь, «созданные энтузиастами-мечтателями, совершенно по-своему отразили настроение эпохи — в космических славословиях труду, пролетариату, революции, в намеренно аллегоричных образах-схемах. Народ действовал в виде безликой массы, охваченной единым волевым порывом, движущейся и говорящей „коллективно“, „соборно“. Индивидуальные характеры отсутствовали».³⁹ Эстетика поэтических инсценировок во многом соответствовала духу времени. Не случайно, что инсценировки стихотворений пролетарских поэтов, западноевропейских романтиков были явлением распространенным, популярным.

Так, в программе студии Московского пролеткульта, подготовленной к празднованию первой годовщины Октября, как отмечала газета «Правда», наибольший успех выпал на долю инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание».⁴⁰

«Восстание» много игралось, имело успех, больший, чем другие работы студии Московского пролеткульта вплоть до постановки пьесы Вермишева «Красная правда» в октябре 1919 года. В театральной прессе раздались голоса против инсценировок, уводящих самодеятельный театр «от сущности театра». Зачем пользоваться лирикой, «всегда субъективной и не отвечающей требованиям сцены? — спрашивал рецензент «Вестника театра». — В драме есть все элементы, необходимые для сценического воплощения: напряженность действия; характеры, резко очерченные; острый и яркий диалог». По мнению критика, надо решительно «отказаться от неканонических форм», «искать твердых форм театра», которые приближаются «к большому искусству».⁴¹

Известный театровед, редактор-издатель журнала «Театр и искусство» А. Кугель в своих «Заметках» принципиально отвергал инсценировку на том основании, что «между театром и инсценировкой есть связь частная, а не органическая».⁴²

Критика инсценировок, как видим, велась с точки зрения «чистого» театрального искусства, с позиций традиционной сцены.

Однако агиттеатр не мог отказаться от инсценировки, продолжал разрабатывать этот подвижный оперативный жанр, отвечавший возможностям непрофессиональных исполнителей, «прифронтовым» условиям (в прямом и переносном значении слова), потребности времени. Работа над инсценировками проводилась повсеместно, причем в про-

винции далеко не всегда шли по путям, проторенным столькими коллективами, а основывались на собственном опыте, исходили из своих возможностей, сложившейся ситуации.

В начале 1918 года в Фергане под руководством Хазмы Хакимзаде Ниязи — композитора, музыканта, драматурга, актера и режиссера был создан полупрофессиональный коллектив «Мусульманская молодежная музыкально-драматическая труппа», вскоре переименованный в Красную мусульманскую политгруппу. Первыми спектаклями театра были инсценировки написанных Хамзой песен «Эй, рабочий!» и «Эй, эй, стреляем!». Первая инсценировка начиналась с пантомимы, действующими лицами которой были батрак и бай. «Батрак, выбиваясь из сил, работает на земле своего господина, но бай все еще недоволен им и жестоко бьет батрака. Обессиленный, избитый батрак падает. В этот момент за сценой раздается гневный призыв хора:

Эй, рабочий!
Сожми свой кулак!
Встань, джигит удалой!
Жирных баев долой!
Нашей воли мы подняли флаг!»⁴³

Постепенно с каждым новым куплетом батрак поднимался, распрямлялся и завершающие строки песни пел вместе с хором.

...В Тамбове в условиях прифронтового города музыкальная и театральная студии местного пролеткульта, образовавшиеся в середине 1918 года, очень скоро были вовлечены губкомом партии в агитационную работу.⁴⁴ Здесь к агиттеатру шли через инсценирование революционных песен. Происходило это потому, что музыкально-хоровая студия, возглавляемая композитором Д. Васильевым-Буглаем, была более активной и в творческом и политическом отношении. Хор студии под управлением Васильева-Буглая с первых дней своего образования принимал участие в митингах, завершая их исполнением революционных песен.

К развернутой инсценировке шли постепенно. Сначала исполнение революционных песен завершалось живыми картинками, которые подготавливались за занавесом. Хор, певший перед занавесом, расступался, занавес раздвигался и перед зрителями возникала картина-апофеоз «Братство

трудящихся»: в центре рабочий и красноармеец, вокруг них группа в различных национальных костюмах.

Количество живых картин, сопровождавших исполнение одной песни, возрастало. О выступлении на митинге, посвященном Парижской Коммуне, местная газета писала: «„Похоронный марш“ в исполнении хора Васильева-Буглая иллюстрировался живыми картинами. Одна из картин представляла томящихся в цепях узников, ее сменяла сцена расстрела рабочих, далее следовала пантомима: восставший народ заносит карающий меч над палачами».⁴⁵

В некоторых совместных выступлениях хора и актерво-любителей элементы театрализации выходили на первый план, доминировали. Увеличивалось количество компонентов представления, они становились все более разнообразными, усложнялась композиция. Одно из представлений начиналось песней «Мы кузнецы...»

«Хор располагался по обеим сторонам сцены. С первыми нотами раскрывался занавес, и представляли фигуры работающих у наковален молотобойцев и кузнецов. Багровое пламя сверкало над горном. А хор пел:

Ведь после каждого удара
Редает мгла, слабеет гнет,
И по всему земному шару
Народ измученный встает,
встает, встает.

После этого куплета раздвигался второй занавес. На открывшейся во всю ширину сцене зрители видели тех, для кого кузнецы добывали желанную свободу. Внезапно в мажорную тональность песни врывались тревожные ноты. Труба играла сбор, глухо гудел набатный колокол. Над хором поднимались плакаты, подсвеченные прожекторами. Они призывали к защите свободы. Свет постепенно ослабевал, занавес медленно закрывался. На авансцену выходил актер и обращался к зрителям:

Ты слышишь звон тревожный и мятежный,
товарищ брат?
На смертный бой кровавый, неизбежный
зовет набат...

Шел занавес. Теперь на сцене был отряд вооруженных людей. Хором повторялась заключительная строфа стихотворения о грозном бое, последнем и победном. Декламация

заканчивалась пантомимой „На защиту свободы“. Хор запевал „Смело, товарищи, в ногу“. Отряд строевым шагом пересекал сцену и уходил через зал, сопровождаемый овацией зрителей. Отряд комплектовался не из студийцев, а из тех, кто действительно шел на фронт добровольцем или по мобилизации». ⁴⁶

Как видим, агитпредставление являло собой уже достаточно развернутое и в то же время целостное зрелище, смонтированное из разнохарактерных элементов — хорового пения отдельных куплетов и целых песен, музыкальных отрывков, хорового и сольного чтения стихотворных фрагментов, живых картин, пантомимических сцен и марша отряда красноармейцев. Зрелище было пронизано единым агитационным призывом.

Так складывалась инсценировка, все более отчетливо кристаллизуясь как **«своеобразная драматургическая форма»**, ⁴⁷ **«как особый вид спектакля»** самодеятельного театра. ⁴⁸ Спектакли-инсценировки все чаще создавались по сценариям, в которых готовые литературные тексты и музыкальные произведения носили вспомогательный характер. В основу сюжета ложились **реальные революционные события** настоящего и прошлого, **политические тезисы и лозунги**. Сценарий нередко создавался коллективно и импровизационно. Одним из первых и ярких явлений этого рода было действие **«Свержение самодержавия»**, созданное Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Широкий общественный резонанс зрелище получило сразу после премьеры. Однако в полную меру новаторское значение **«Свержения самодержавия»** и других постановок Мастерской выявилось несколько позднее, в свете последующего развития самодеятельного и отчасти профессионального театра.

Несколько строк об организаторе мастерской — Н. Г. Виноградове. Его путь к созданию революционного театра силами красноармейцев был типичным для многих интеллигентов. Виноградов окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. На последних курсах университета параллельно занимался в студии В. Э. Мейерхольда, где изучал технику сценического движения и импровизации. Затем — фронт мировой войны, ранение, учеба в Петербургском Михайловском артиллерийском училище, снова фронт. В 1917 году поручик Виноградов перешел на сторону революционных войск и стал красным командиром. В 1918 году он поступил в Передвижной театр П. П. Гай-

дебурова, но через несколько месяцев ушел из театра из-за несогласия с программой «передвижников». Занимался на кратких курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп) Вс. Мейерхольда. Первой режиссерской работой Виноградова был спектакль, составленный из сцены «В корчме» («Борис Годунов» Пушкина) и пантомимы «Стенька Разин» в Петроградском институте внешкольного образования (преьера 7 ноября 1918 года). Этот спектакль был показан в госпитале раненым бойцам, после чего Политуправление Петроградского военного округа предложило Виноградову (в это время ему было двадцать пять лет) организовать красноармейский театр.⁴⁹

Н. Г. Виноградов выступил с идеей создания театра героических представлений на современные темы и предложил название — Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии.⁵⁰ На совещании в Агитпропе Политуправления Петроградского военного округа был утвержден репертуар:

1. К 12 марта — дать постановку «Свержение самодержавия».

2. К 3 июля — «Июльские дни».

3. К Октябрьским торжествам — «Штурм Зимнего».⁵¹

Конец декабря 1918-го и январь 1919-го ушли на организационную работу. Виноградов на агитпроповском мотоцикле с мандатом в руках объезжал воинские подразделения, объяснял задачи Мастерской, подыскивал достаточно просторное и отапливаемое помещение. И вот 130 добровольцев-красноармейцев, оформленных на правах особой воинской части, и преподаватели Мастерской собрались 12 февраля на первую репетицию в мансарде бывшего дома фабриканта Зингера.⁵²

А через месяц состоялся спектакль, в возможность выпуска которого в столь сжатые сроки, а тем более в успех слабо верили сами педагоги Мастерской. Но оправдала себя изначальная установка на игровое выявление жизненного, социального и эстетического опыта красноармейцев, недавних рабочих и крестьян. Эта установка и позволила быстро нащупать путь творчества, по которому пошла работа.⁵³

Вечером 12 марта состоялось первое представление инсценировки. По свидетельству Всеволодского-Гернгросса, «успех ее у собравшейся публики был громаден».⁵⁴ На официальную премьеру 16 марта, привлеченные слухом о необычайном зрелище, пришли М. Горький, Ф. Шаляпин,

М. Андреева, Ю. Юрьев, Вс. Мейерхольд, С. Радлов, В. Н. Соловьев и другие представители высокого искусства, «правого» и «левого».

Перед началом представления Н. Г. Виноградов взял штык, латунную гильзу и с этими необычными атрибутами вышел на сцену: «Мы — красноармейцы-фронтовики. Между боями выдался свободный денек. Решили сыграть спектакль на политическую тему. Кто актеры? Мы. Пьеса есть? Нет. Сами сочинили. Где театральное помещение? Там, где бойцы сошлись, присели, запели — тут и театр. Декорации? Семь елок срубили, поставили на крестовины, — вот и лес! А вместо театрального звонка — поднимаю гильзу трехдюймового артиллерийского снаряда. Ударяя штыком. Первый звонок. Второй. Третий! Красноармейское действо „Свержение самодержавия“ начинается!»⁵⁵

Действие перебрасывалось с «помоста Революции» на «помост реакции» и обратно. По проходу к «помосту реакции» двигалось шествие с портретом Николая II, с иконами и церковными хоругвями. С помоста гвардейцы (за их спинами царь и генералы) расстреливали демонстрантов (залпы холостыми патронами, дым, запах пороха). Рабочие разбежались, тащили раненых... Гвардейцы, ружья к ноге, гусиным шагом маршировали к «помосту Революции»... Арест студента-подпольщика... Бунт Волынского полка... Штыковая атака (по проходу от «помоста Революции» к «помосту реакции») под пулеметным и артиллерийским огнем — взятие Арсенала. Победа. Навстречу как будто из раскрытых ворот Арсенала хлынули рабочие с красными флагами — братание. Зрительный зал взорвался криками — ура!

Один из красноармейцев-актеров обратился к исполнителям и всему залу: «Товарищи! Первая честь... и вечная память братьям нашим, павшим героям Революции...»

В благоговейной тишине волынцы и рабочие приближаются к павшим товарищам. Волынцы сомкнули ружья. На ружья бережно положили тела сраженных.

«Вы жертвою пали в борьбе роковой...»

Величественные траурные аккорды. Шествие медленно трижды обходит зал. Женщины плачут. Рабочая молодежь пристраивается к солдатским рядам. Всеволод Мейерхольд поднял винтовку убитого героя, вскинул на плечо и зашагал в одном строю с красноармейцами.⁵⁶

«Фронт». Солдаты на марше к ставке — арестовывать царя. Привал. Ожидание команды. А пока отдых. Пляска.

Песня. По сценарию должна была быть исполнена «Дуби-нушка». Неожиданное предложение одного из красноармейцев: «Товарищ Шаляпин! Федор Иванович! Народ просит тебя: запевай!» Шаляпин встал и запел: «Англичанин мудрец...» А зал подхватил.⁵⁷

В финале бойцы с красными знаменами спускались в зал. Навстречу им хлынули рабочие и красноармейцы — зрители. «Встречали не актеров, удачно сыгравших свои роли, а соратников в единой святой борьбе за великое дело Революции. Мы и зрители слились в братском объятии».⁵⁸ В 1918 году спектакль был сыгран, главным образом, в красноармейских казармах и на фронте 250 раз.

Следующей постановкой Мастерской было массовое действо «Третий Интернационал», разыгранное 11 мая 1919 года в Александровском парке перед фасадом Народного дома. Сценарий действия создавался коллективно специально для уличного представления.

«Это собственно не пьеса, — отмечалось в петроградской газете „Жизнь искусства“, — а инсценированные революционные лозунги. Ряд лозунгов, которыми живет народное восстание. Эти лозунги сотканы в своеобразную живую схему — и по ней исполнители должны вышивать свои собственные диалоги. В действительности, творчество это происходило еще в Мастерской, еще до спектакля: исполнители приносили плоды своего вдохновения в разрабатываемую схему спектакля. А затем все было зафиксировано, заучено — и спектакль происходил уже по установленному тексту. Впрочем, текста было совсем мало, да его и плохо слышно было: „народная аудитория“, крышею и стенами которой служил весь окрестный божий мир, отличается неважной акустикой. Тут надо рассчитывать на зрение, а не на слух, на пантомиму и мимодраму».⁵⁹

В «Третьем Интернационале» кроме Мастерской участвовали воинские части, отряд девушек-милиционеров, оркестр, делегация рабочих из разных стран. Основные роли — Деникина, Колчака, Юденича, командиров красных отрядов — играли красноармейцы — актеры Мастерской. Красные командиры решались в героико-патетическом, генералы — в комедийно-сатирическом ключе.⁶⁰ Оркестр по ходу представления исполнял торжественные увертюры, марши, пародийную смесь из государственных гимнов США, Англии, Франции и «Коль славен».

Основное действие — сражение Красной Армии с белыми генералами, призывавшими на помощь войска Антанты. В штурме оплота реакции (фасада Народного дома) принимали участие батареи, пехотинцы, краснофлотцы, кавалеристы. Отдельные фрагменты пленения генералов и их слуг разыгрывались в традициях балаганного ярмарочного театра. После ареста объявлялось, что белые генералы предаются суду, что «судить будет Международный революционный трибунал, избранный Третьим Коммунистическим Интернационалом»,⁶¹ что до суда Колчак, Юденич, Деникин будут заключены в казематы Петропавловской крепости. Шествием к крепости представление и завершилось. «Все было безусловно картинно, ярко, хорошо скомпоновано... Опыт спектакля на открытом воздухе... удался. Публики было множество: от площади Народного дома и до решетки парка стояло сплошное море народа, словно семена в подсолнечнике, тесно набившегося в этом пространстве».⁶²

Красноармейская Театрально-драматургическая мастерская работала недолго, немногим больше года, до весны 1920-го. Однако то, что было сделано за этот короткий период, значительно как своим непосредственным агитационно-художественным воздействием на аудиторию, так и влиянием на последующее развитие самодеятельного и отчасти профессионального театра. «Это влияние было разнесено самими курсантами мастерской, в зимние месяцы 1920 г. помимо выступления в спектаклях выполнявшими необычайно разнообразную инструкторскую работу в красноармейских частях. В казармах гарнизона этими инструкторами ставились политические игры (все на тех же неизменных двух помостах), инсценировки о „взятии Ростова и Новочеркасска“, о „сокрушении Колчака“».⁶³

Как уже отмечалось, с Мастерской в той или иной степени были связаны многие деятели профессионального искусства. Кроме постоянных режиссеров и педагогов, в разное время там работали Радлов, Соловьев, читал лекции Всеволодский-Гернгросс, несколько занятий провел Мейерхольд. Горький, Шалапин, Мейерхольд приняли участие в обсуждении постановочного плана «Бориса Годунова», присутствовали на репетициях трагедии.⁶⁴

Сотрудничество с Мастерской, с другими красноармейскими и рабочими самодеятельными театрами имело немаловажное значение для творчества некоторых известных советских режиссеров.⁶⁵ Много самодеятельному театру дал

и много уроков из общения с ним извлек в те годы Вс. Мейерхольд, который особенно ценил самодеятельную инсценировку — импровизационный «театр без писанного текста».⁶⁶ Как верно заметил один театральный деятель 20-х годов, наивная простота инсценировок самодеятельных театров первых послеоктябрьских лет «стала впоследствии театральной премудростью в опытных руках».⁶⁷

Опыт первых инсценировок, осуществленных силами красноармейских и рабочих самодеятельных театров, прежде всего был претворен и развит в грандиозных петроградских массовых представлениях 1920 года: мистерия «Гимн освобождению труда» (майские торжества), «Блокада России» (20 июня), «К мировой коммуне» (19 июля), «Взятие Зимнего Дворца» (Октябрьская годовщина).⁶⁸ Петроградские массовые представления 1920 года следует рассматривать, по-существу, как явления профессионального творчества.⁶⁹

В самом деле, если сравнить близкие по идейному содержанию, агитационной направленности, структуре и стилю постановки «Свержение самодержавия» и «Взятие Зимнего дворца», то не трудно обнаружить принципиальные отличия их друг от друга по характеру участия непрофессиональных актеров в их подготовке и исполнении.

Подготовка «Свержения самодержавия» проходила, как известно, под руководством профессионалов — педагогов и режиссеров. Однако их усилия были направлены на создание благоприятных условий для самодеятельности красноармейцев, выявления их творческого потенциала. Агитационный пафос, текст, композиция постановки рождались в процессе коллективной сотворческой работы, опиравшейся на социальный и эстетический опыт недавних рабочих и крестьян, опыт восприятия и, возможно, участия в городских и сельских гуляниях, игрищах, балаганах, опыт непосредственной борьбы на баррикадах и фронтах гражданской войны, участия в массовых политических выступлениях — митингах и демонстрациях. Во время подготовки и исполнения «Свержения самодержавия» поощрялась творческая инициатива каждого красноармейца, вносившего те или иные изменения в роль, в структуру представления, инициатива, направленная на достижение агитационно-художественного эффекта. Мысль красноармейцев, не без основания считавших представление делом своих рук (в прямом и переносном значении слова), постоянно была нацелена на

его усовершенствование, приспособление к изменяющимся условиям игры.⁷⁰ Наконец, несмотря на то, что участники Мастерской были выделены в особое воинское подразделение, их быт существенно не изменился. Мастерская была боевым подразделением Петроградского военного округа, выполнявшим специфическое задание. В любой момент во главе с Виноградовым, бывшим артиллеристом, красноармейцы-актеры могли быть отправлены на фронт.⁷¹

Не трудно увидеть, что постановщики массового зрелища «Взятие Зимнего дворца» использовали опыт «Свержения» в плане идейном, композиционном, стилевом: любовая агитационность, столкновение двух классовых миров — двух соединенных мостом игровых площадок, переброски действия, атака и т. д. Однако во «Взятии...» красноармейцам была уготована, по существу, роль статистов. Центр приложения сил режиссуры переместился с задач выявления, развития и оформления социального и эстетического опыта, потребности в игре («театрального инстинкта») непрофессиональных исполнителей на решение сугубо постановочных проблем. К этому вели и необходимо краткие репетиционные сроки.

Петроградские массовые зрелища проводились «по столь строго централизованному плану, что говорить о самодейтельности относительно их трудно».⁷² «Штабы по созданию массовых инсценировок у Фондовой биржи и у Зимнего дворца работали как военные органы. С руководящей «тройкой» во главе штабы эти состояли из отделов сценарного, мобилизационно-учетного, строительно-технического, транспортного, продовольственного, связи, режиссерского. Сценарный отдел в срок от 3 до 5 дней составлял «партитуры» постановки, мобилизационно-учетный набирал те тысячи исполнителей, часто весьма текучего состава, на которых строились эти зрелища...»⁷³ Действие было поделено на «отдельные короткие моменты (выход, поворот, снятие шляпы и т. д.). Все эти моменты в перенумерованном виде составляли так называемую „партитуру“ зрелища, где указывалась также численность участников, исходная и конечная точка их движения, бутафория и костюмы, звуковые и световые эффекты». Управление зрелищем вполне было сравнимо со сложным военным маневром. «К началу каждого эпизода режиссер на командном мостике подавал сигнал — телефонный или оптический (порядковый номер эпизода). Руководители группы отдельных участков принимали

сигнал и передавали команду своим группам и десяткам. Таким образом, темп отдельного эпизода, продолжительность пауз, звуковых и световых эффектов действительно непосредственно зависели от руководящей воли командующего режиссера». ⁷⁴

Разумеется, вышесказанное не умаляет социально-эстетического, агитационно-художественного, новаторского значения петроградских массовых представлений 1920 года. Для нас важна ясность в вопросе об отношении их к массовой самодеятельности вообще и к самодеятельному театру в частности.

Дело в том, что в театральном творчестве 20-х годов было немало явлений переходного характера — коллективов и целых объединений, вышедших из лона самодеятельности, не терявших с нею связь, но тем не менее перераставших рамки любительского творчества, приобретавших характерные черты профессиональной организации. Среди них можно назвать рабочие театры Пролеткульта, Петроградский Госагиттеатр, московскую «Синюю блузу», Лентрам и др.

Петроградские профессиональные массовые зрелища выявили, развили, закрепили композиционные, стилевые особенности самодеятельной инсценировки.

То, что постепенно вызревало в многочисленных инсценировках, получило в петроградских зрелищах завершенность, статус определенного стиля, традиции: эпизодическое строение, условное понимание сценического времени и пространства (переброска действия из одного времени в другое и обратно без смены декораций, занавеса и антракта); выход за пределы традиционной сцены (игра на нескольких площадках в помещении или в реальных условиях площади и улицы); масса («хор») как главное действующее лицо и «маски» врагов революции. В 20-е годы эти приемы были подхвачены клубным самодеятельным театром.

Петроградские массовые постановки выявили и выдвинули на первый план праздничную сторону инсценировки, прочно связали ее с празднованием революционных дат и событий.

Инсценировки, формируясь как вполне самостоятельный жанр самодеятельного агитационного театра, и ранее проявляли свое тяготение к празднику. Ибо героические, подчас трагические мотивы, призывы к самопожертвованию («на смертный бой кровавый, неизбежный») сочетались с ут-

верждением правоты революционного дела, веры в неизбежность скорой победы.

Утверждающее, оптимистическое начало и связывало инсценировку с праздником. Она хорошо вписывалась в праздничное мероприятие потому, что у инсценировки и революционного праздника были общие корни: «митинг, демонстрация, парад и другие формы политической борьбы».⁷⁵

Митинг, манифестация, инсценировка, праздник в условиях 20-х годов тесно переплетались, взаимодействовали. Митинг и демонстрация, определяя композиционно-смысловые особенности инсценировки и праздника, кроме этого, в чистом виде входили в их структуру. В свою очередь, инсценировка становилась неотъемлемой частью митинга, демонстрации, праздника, внося в них и усиливая элементы художественной агитации. Манифестация и праздник в целом нередко приобретали ясно выраженные черты инсценировки (например, политкарнавал).

АГИТКИ

Пьесы революционного содержания десятками и сотнями присылались на многочисленные в ту пору конкурсы, проводимые центральными и местными органами Наркомпроса, ГПП, ПОАрм, создавались непосредственно в самодеятельных коллективах. Они принадлежали перу известных писателей (Маяковский, Демьян Бедный, Серафимович), начинающих драматургов и безвестных авторов — рабочих, крестьян, красноармейцев. «Количество драматических произведений, написанных в годы гражданской войны, — отмечал исследователь драматургии этого периода Л. Тамашин, — весьма велико. Пресса упоминает не менее 700—800 названий... Поскольку по разным причинам сообщалось далеко не о всех произведениях и тем более, что газеты и журналы тех лет дошли до нас не полностью, цифру эту нужно по меньшей мере удвоить, если не утроить».⁷⁶

Самую большую активность начинающие авторы (они же нередко были и постановщиками) проявляли в жанре т. н. агиток — небольших по объему, чаще всего одноактных пьесок. Объяснялось это тем, что «агитки были самым простым жанром, наиболее доступным для неопытных писателей, легко вмещавшим в себя поток жизненных впечат-

лений и позволявшим выразить свое отношение к революции». ⁷⁷

Агитка как элементарный жанр агиттеатра с наибольшей наглядностью, «простодушием» выявляла его родовые черты. Это — пьеса-плакат, пьеса-лозунг. Ее главная цель — «мотивировка необходимости определенных политических действий и призыв к ним». В основу клались, как правило, один факт, одно событие, которые тенденциозно подбирались для подтверждения заранее данного тезиса. Агитка не знала полутонов, она исключала из поля своего зрения «промежуточные социальные и политические слои, каждый ее персонаж безоговорочно принадлежит либо к одному, либо к другому лагерю, либо, наконец, без колебаний переходит из одного в другой». ⁷⁸ В характеристике героев отсутствовали нюансы и психологически мотивированные поступки.

В качестве примера можно привести одну из самых популярных агиток тех лет — «За Красные Советы» П. А. Арского, ⁷⁹ написанную и поставленную под руководством автора в Петроградской студии пролеткульта. Сюжет этой одноактной пьесы таков. Белые занимают деревню. Кулаки выдают им семью коммуниста Русанова, руководителя бедноты. Белогвардейцы (на глазах у зрителя) убивают его отца, жену и детей. В деревню врывается отряд красногвардейцев во главе с Русановым. Русанов над трупами своих близких произносит пламенную речь, призывая к мщению, к беспощадной борьбе с врагами революции и ведет отряд в наступление.

Поведение героя с точки зрения психологической драматургии, правды чувств не естественно. Но таковы законы агитки.

Спектакль Петроградской студии «За Красные Советы» множество раз исполнялся в рабочих клубах, на фронте. «Пролеткульт, — сообщал „Вестник театра“, — борется с дезертирством и шкурничества посредством объяснения дезертирам их вины, объяснения их классовых пролетарских интересов. Для этого им устраиваются „боевые спектакли-митинги“ в учетно-пересыльных отделах по борьбе с дезертирством и в лагерях для принудительных работ. Последнее представление пьесы П. Арского „За Красные Советы“ в пересыльном отделе повлекло за собой просьбу 500 дезертиров, приговоренных к работам в тылу в штрафных ротах, об отправке их на фронт». ⁸⁰

В рабочих театральных студиях агитки нередко создавались коллективно, самими же студийцами под руководством педагога или режиссера. Так, в Рыбинске студийцы сочинили пьесу на сюжет живописного полотна, которое называлось «Не ходи» и изображало работницу, не пускавшую своего мужа к забастовавшим рабочим. Сначала разыгрывали пантомиму, затем стали импровизировать диалог, потом стали записывать текст, обсуждая и исправляя его по ходу дела.⁸¹ В программу занятий драматической студии Смоленского пролеткульта кроме традиционных занятий гримом, мимикой, дикцией, декламацией, танцами, пластикой, историей драмы, гимнастикой, хоровым пением входила дисциплина «коллективная драматургия». На занятиях студийцы под руководством актера Цапенко и драматурга Каржанского разрабатывали сюжеты, импровизировали и постепенно создавали спектакли «Бойкот», «Под Красное знамя», «Суд над Пилсудским» и другие. Практиковались выступления перед публикой с короткими агитками, тут же сочиненными на темы, предложенные зрителями.⁸² Местная газета сообщала, что драматическая студия уже второй раз выступала перед публикой с импровизациями. Очень удачно были сочинены и разыграны сцены «Реквизиция квартиры» и «Почему я стал коммунистом».⁸³

Именно в жанре агитки успешно пробовали свои силы первые национальные драматурги, любительские и полупрофессиональные коллективы в Средней Азии, Закавказье, Поволжье.

В декабре 1917 года свою первую пьесу «На путь счастья» написал С. Сейфуллин — двадцатитрехлетний казахский писатель. Пьеса была поставлена в Акмолинске любительским коллективом к майским праздникам 1918 года.⁸⁴ Вторая пьеса Сейфуллина «Красные соколы», отражавшая события гражданской войны, широко шла в самодеятельных театрах. Акмолинский драмкружок показывал ее не только в городе, но и в близлежащих аулах.⁸⁵

В 1919 году в Ходженте (Таджикистан) при уездном отделе народного образования был создан музыкально-драматический коллектив. Пьесы, которые «живо и политически остро откликались на темы дня», создавались непосредственно в коллективе. Один из авторов К. Ходжаев рассказывал: «Мы три дня писали пьесу, два дня репетировали и на шестой день ставили». В коротких одноактных пьесах «разоблачалась несправедливость баев, ишанов, ка-

зиев, клеймились религиозные суеверия, взяточничество...» Спектакли часто показывали на местном базаре. Один из айвенов (навесов) имел глинобитное возвышение — «суфу», которая служила сценой. Сцену обычно обставляли подлинными предметами национального обихода. «Иногда в декорациях наблюдалась условность таджикского народного театра маска-рабозов. Так, например, гору изображало несколько столов, покрытых домотканым паласом из грубой шерсти». ⁸⁶

В Краснококшайске (ныне — Йошкар-Ола) с 1918 по 1921 год местными литераторами было написано около 50 пьес (большинство из них осталось рукописными), которые играла марийская любительская, а затем полупрофессиональная труппа. Многие из этих пьес имели агитационную цель и сюжеты из эпохи революции. ⁸⁷

В 1919—1920 годах на удмуртской самодеятельной сцене шли пьесы агитационного характера: «На светлую дорогу», «Ваня-большевик», «Ворожея» участника самодеятельности П. А. Батуева, «Свидетель», «Свадьба» К. Чайникова, «Жизнь удмуртской девушки», «За бедных», «Из тьмы к свету» и другие. ⁸⁸

Наряду с «серьезными» агитками актерами-любителями охотно игрались лубочные комедийные пьесы, которые «использовали традиции и приемы скоморошьего балаганного представления и с помощью хорошо известных и легко доступных народу театральных средств проводили злободневные политические идеи». ⁸⁹

На какие традиции опирались комедийные агитки, видно из названий пьес: «Сказание о том, как Иван-дурак умным стал» А. Луначарского, «Кулак и бедняк» Ф. Киселева, «Скоморохи» и «Два Петра» Л. Субботина, «Красный Петрушка» А. Батаргина, «Петрушка» («О продналоге») Б. Милютин, «Петрушка-крестьянин» А. Арго, Н. Адуева и Ге, «Как Иван-дурак правду искал» М. Рейснера и др.

Распространенной в сатирических агитках была междонародная тема. Популярностью пользовалась пьеса Я. Посошкова «Гвоздь». «Первое действие происходит на заводе. Необходимо увеличить выпуск гвоздей, а крестьяне отказываются везти дрова. Завод стоит. Но вот крестьянам понадобились гвозди, и они обращаются к рабочим. Те дают им немного из запасов, но при условии, что они помогут заводу. Крестьяне берутся за рубку дров. Работа понемногу налаживается. Куется огромный гвоздь для борьбы с Антан-

той. А Антанта в это время (второе действие) совещается, придумывая планы удушения России. Ни один военный план не подходит, и Антанта решает махнуть на Россию рукой, считая, что она погибнет сама собой. Через особое окно участники Антанты смотрят и слушают, что делается в России. Сначала тишина, потом слышна рубка леса, шум увеличивается. Антанта начинает беспокоиться, но в это время в окно высовывается рабочий с гвоздем, испуганная Антанта разбегается, и рабочий объединяется с западным пролетариатом».⁹⁰

В комедиюно-сатирических агитках широко использовались «маски» врагов революции: буржуй, белогвардеец, поп, кулак, генерал, империалист.

Агитка, очень популярная в годы гражданской войны и военного коммунизма, в начале 20-х годов потеряла свои позиции в самодеятельном театре, но не исчезла бесследно, а трансформируясь вошла как элемент в синтетические жанры — клубную инсценировку, живую газету, массовое зрелище.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Крупская Н. К. Педагогические соч.: В 10-ти т. М., 1959. Т. 7. С. 86.

² Вестник театра. 1919. № 10. с. 3.

³ Пролетарская культура. 1919. № 7-8. С. 70.

⁴ Пролетарское искусство (ежемесячный журнал Северо-Двинского губисполкома, г. Великий Устюг). 1919. № 1. 3-я стр. обложки.

⁵ Народный артист СССР А. Д. Попов в 1912—1918 гг. — актер МХТ, в 1918—1923 гг. работал в Костроме, с 1923 г. — режиссер Вахтанговского театра, а затем — Театра Революции.

⁶ Невский В. Год советской работы по народному образованию // Первый год советской работы по народному образованию в городе Костроме / Сб. материалов. 1918—1919. Кострома, 1921.

⁷ См.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М., 1975 (гл. «Между двумя революциями»).

⁸ См. там же, с. 210—218.

⁹ Там же, с. 258.

¹⁰ О росте самодеятельных кружков говорят такие цифры. В Смоленской губернии — «5 профессиональных театров и наряду с этим около тысячи народных кружков» (Вестник театра. 1920. № 75. С. 6). В Саратовской губернии «сильно развивается рабоче-крестьянский театр. Профессиональных театров во всей губернии 20, рабоче-крестьянских 7750» (Там же. № 74. С. 7). Разумеется, эти цифры очень приблизительны.

¹¹ З. М. Славянова, составительница книги «Рабоче-крестьянский театр», изданной в 1921 г. в Казани, писала в послесловии: «Книга вызвана к жизни тяжелыми впечатлениями, вынесенными мною от положения театрального дела в Казанской и смежными с нею Симбирской и Вятской

- губ., во время заведования мною Губернской Театральной секцией в 1919—1920 гг. „Инструктора“ секции, которые знакомились с положением дела на местах ... констатировали с одной стороны тяготение масс к театру, повсеместное зарождение многочисленных кружков, студий и развертывали безотрадную картину жизни последних» (Рабоче-крестьянский театр (Казань). 1921. С. 207). Этот театр, писал нарком просвещения А. В. Луначарский, «проявляет сплошь и рядом самую безграмотную любительщину», «является довольно жалким обезьянчаньем с провинциальной профессиональной сцены» (Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1967. Т. 7. С. 258).
- 12 В январе 1918 г. в селе Мологино Тверской губернии при поддержке местной кооперации организовался культурно-просветительный кружок. При нем — драмколлектив, кружок по ликвидации неграмотности, чайная, читальня и библиотека, группа лекторов. Драмкружок ставил пьесы Островского, «Женитьбу» Гоголя, «Дни нашей жизни» Андреева, ставили Мясницкого и Семенова (в их числе — «На что способны женщины», «Врач по женским болезням», «Денщик подвел»), ставили «собственного сочинения» организатора кружка К. Гвоздева «Богомолы». «Каждую пьесу приходилось ставить по два раза и публики всегда избыток». Спектакли игрались в училище. «Помещение очень маленькое, происходят большие беспорядки ввиду наплыва публики». После окончания каждого спектакля выступали декламаторы, струнный оркестр «из двух гитар, мандолины, скрипки и двух балалаек». «Местная молодежь охотно и дружно идет навстречу делу». Культурно-просветительным кружком приобретены флаги с надписями: «В путь к свету и сознанию», «Да здравствует мировая социальная революция» (Труды 1-го Губернского Съезда сельских драматических кружков Тверской губернии. Тверь, 1919. С. 17).
 - 13 Развернутая характеристика своеобразия самостоятельного творчества первого послеоктябрьского десятилетия дана в гл. «Теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самостоятельного творчества 20-х годов» наст. изд.
 - 14 Советский театр: Документы и материалы. Театр народов СССР 1917—1921. Л., 1972. С. 45.
 - 15 История советского драматического театра: В 6-ти т. М., 1966. Т. 1. С. 85.
 - 16 Львов Н. Казахский театр. Очерк истории. М., 1961. С. 11.
 - 17 Сахновский-Панкеев В. А. У истоков советского многонационального театра // Советский театр: Документы и материалы. Театр народов СССР. С. 9.
 - 18 Большинство таких полупрофессиональных театров с окончанием гражданской войны и периода военного коммунизма были расформированы. Актеры вернулись к своим основным профессиям и любительскому занятию театром. Некоторые коллективы окончательно профессионализировались, получив статус государственных театров. Именно таким образом шло формирование национальных профессиональных театров многих республик Средней Азии, Поволжья.
 - 19 См.: Андрианова М. К истории театра на фронте в период гражданской войны // Труды государственного центрального Театрального музея им. А. Бахрушина. М.; Л., 1941. С. 92.
 - 20 Вестник театра. № 57. С. 8.
 - 21 Андрианова М. К истории театра на фронте... С. 87.
 - 22 Там же, с. 93.
 - 23 Телеграмма из центра Политотделу Южного фронта: «Сформировано пять трупп, ни одна не может выехать за отсутствием вагонов...» Цит. по: Андрианова М. К истории театра на фронте... С. 87.

²⁴ Дуначарский А. Собр. соч. Т. 3. С. 104.

²⁵ См. там же. Т. 3. С. 104.

²⁶ См.: Тамашин Л. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961. С. 14.

²⁷ См.: Горн. 1918. № 1. С. 90.

²⁸ См. там же. 1919. № 4. С. 86.

²⁹ Пролетарская культура. 1919. № 9-10. С. 61.

³⁰ Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. Рабочий и крестьянский театр // История советского театра. Л., 1933. С. 260.

³¹ Мгебров А. А. Жизнь в театре. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 364.

³² «Когда гудят утренние гудки на рабочих окраинах, это вовсе не призыв к неволе. Это песня будущего.

Мы когда-то работали в убогих мастерских и начинали работать по утрам в разное время.

А теперь утром в восемь часов кричат гудки для целого миллиона.

Теперь мы минута в минуту начинаем вместе.

Целый миллион берет молот в одно и то же мгновение.

Первые наши удары гремят вместе.

О чем же поют гудки?

Это утренний гимн единства!»

(Гастев А. Поэзия рабочего удара. Пг., 1918. С. 81)

³³ Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 326.

³⁴ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 303.

³⁵ В конце июня — начале июля состоялись следующие выступления: 28 июня и 2 июля — концерты в клубе коммунистов, 29 июня и 4 июля — вечера для второго сводного полка, 30 июня — вечер Гастева в Охтенском театре, 5 июля — выступление в самом Пролеткульте на вечере памяти Володарского, 7 июля — концерт в цирке Модерн и т. д. (см.: Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 369--370).

³⁶ Цит. по: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 304.

³⁷ См.: Горн. 1918. Кн. 1. С. 57.

³⁸ Сказывались и специфическое дарование и своеобразная школа этих актеров. Не случайно Мейерхольд приглашал Мгеброва и Чекан для участия в экспериментальных полушубительских спектаклях по пьесам Кальдерона и Стриндберга в Териокском театре летом 1912 г., в студийных постановках «Незнакомки» и «Балаганчика» Блока в зале Тенишевского училища (1914 г.). В 1920 г. Мгебров сыграл роль Пророка в спектакле «Зори» по Верхарну. «Странный персонаж Пророк (А. Мгебров), стоя на огромном кубе, произносил свои заклинания в... странной манере патетической декламации, с примесью мелодраматических завываний, но глаза его горели какой-то подлинной иступленностью» (Цит. по: Юткевич Сергей. Доктор Дапертутто, или Сорок лет спустя // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 208). А вот как играла В. Чекан в «Восстании» Верхарна: одной из центральных фигур среди толпы «была Чекан, которая с распушенными черными волосами по обнаженным плечам, окровавленным и вздрагивающим, с неистовством... произносила самые сильные строки этого стихотворения» (Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2. С. 418).

³⁹ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 303.

⁴⁰ Правда. 1918. 9 нояб.

⁴¹ Вестник театра. 1919. № 15. С. 7.

⁴² Театр и искусство. 1918. № 26-27.

⁴³ Узбекский советский театр. Ташкент, 1966. С. 156.

- 44 В 1918—1921 гг. Тамбовская губерния была ареной жестоких классовых боев. Кроме общих для всей революционной России фронтов гражданской войны, здесь был свой, внутренний фронт — на территории губернии действовали в течение нескольких лет многочисленные кулацко-эсеровские банды Антонова.
- 45 Известия (Тамбов). 1920. № 64. 21 марта. Цит. по: *Гранат Л., Варзин Н.* Актеры — агитаторы, бойцы. М., 1970. С. 136.
- 46 *Варзин Н.* Тамбовский агиттеатр // Там же. С. 133. Агитспектакль подготовлен по заданию губкома партии в 1919 г. в период борьбы с белопольщиками.
- 47 *Пиотровский А.* За советский театр. Л., 1925. С. 52.
- 48 *Авлов Г.* Клубный самодеятельный театр. Л.; М., 1930. С. 73.
- 49 См.: *Ланина Т.* О Николае Глебовиче Виноградове-Мамонте и его книге «Красноармейское чудо» // *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. Л., 1972. С. 4, 5, 6.
- 50 В духе настроений того времени Н. Г. Виноградовым была составлена программа, в которой были такие пункты:
 «...Основать новый героический монументальный театр, проникнутый духом классовой борьбы пролетариата.
 ...Дать не только драматургов, но и художников, которые могли бы монументальными фресками украсить дворцы и празднества Красной Армии...
 ...Подготовить кадры инструкторов, которые могли бы перенести в части Красной Армии принципы массового героического театрального действия».
- Текст программы был разослан ста театральным деятелям, писателям, художникам, в числе которых были Горький, Шалапин, Блок, Мейерхольд, Андреева, Гайдебуров, Бенуа, Головин, Петров-Водкин и др. (см.: *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 22—23). Вторая часть фамилии Н. Г. Виноградова — Мамонт — произвела, которое дал ему Ф. И. Шалапин, произведя его от «Мастерская монументального театра».
- 51 *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 15. Возникшие у кого-то из присутствующих сомнения в приемлемости темпов работы были отвергнуты на том основании, что «для пролетариата — все темпы мыслимы».
- 52 Согласно другому источнику, в Мастерскую было набрано 180 человек (*Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Рабочий и крестьянский театр. С. 244). Преподавателями Мастерской были Е. Д. Головинская, Н. А. Лебедев, В. В. Шимановский — ведущие актеры и режиссеры Передвижного театра П. П. Гайдебурова, Я. М. Чаров — молодой актер того же театра, пантомимист Н. А. Щербаков — ученик Мейерхольда, хормейстер Н. Н. Бахтин.
- 53 Рецензии того времени, когда игрался спектакль, воспоминания очевидцев, страницы трудов по истории театра содержали сжатое описание действия, анализ его структуры. В самых общих словах говорилось об импровизационном методе работы, но не раскрывалось его существо. См.: *Пиотровский А. И.* Хроника Ленинградских празднеств 1919—1922 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 56—58; *Шимановский В. И.* У истоков // Жизнь искусства. 1927. № 36. 6 сент. С. 2; *Всеволодский (Гернгросс) В.* История русского театра. М., 1929. Т. 2. С. 387—389; История советского театра. Л., 1933. С. 244—246 и др. В 1972 г. вышла в свет книга создателя Мастерской Н. Г. Виноградова «Красноармейское чудо», в которой воспроизведены сценарии двух наиболее интересных пред-

ставлений — «Свержение самодержавия» и «Третий Интернационал», подробно и ярко рассказано о репетициях, о приемах вовлечения красноармейцев в коллективное сочинительство действия. В предисловии к «Красноармейскому чуду» справедливо говорится о «ценности книги как исторического документа», подчеркивается, что «особенно важный и богатый материал дает она в руки историкам театра».

⁵⁴ *Всеволодский (Гернгросс) В.* История русского театра. Т. 2. С. 388. Первыми зрителями были рабочие и несколько представителей театрального Петрограда — режиссер А. Л. Грипич, художники К. В. Дыдышко и П. А. Шиллинговский.

⁵⁵ *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 61.

⁵⁶ Там же, с. 68.

⁵⁷ См. там же, с. 70.

⁵⁸ Там же, с. 72.

⁵⁹ Жизнь искусства. 1919. 14 мая. С. 1.

⁶⁰ Деникин — карикатурно изящный генерал, типа «дамских ухажеров», Юденич — толстоброхий, вдрызг пьяный, Колчак — сухой, костлявый, руки и ноги словно на шарнирах. (См.: *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 109)

⁶¹ См.: *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 111.

⁶² Жизнь искусства. 1919. 14 мая. С. 1.

⁶³ *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Рабочий и крестьянский театр. С. 250. Опросы, проведенные политическим руководством Петроградского военного округа летом 1920 г., показали, что часто молодые призывники получали от этих зрелищ «едва ли не первые и при этом эмоционально весьма яркие представления об истории революционной борьбы» (там же, с. 251).

⁶⁴ «Трагедия должна была быть поставлена, так же как и „Свержение самодержавия“, на двух сценах. Одна сцена должна была представлять собою стан Бориса. Действие должно было разыгрываться здесь перед синей занавесью с изображением рушащегося и сгорающего города, а над ним — огромного образа грозного „Спаса“... Другая сцена — стан Самозванца, с маской „актера“ на красном занавесе. Трагическая гибель великого государства, сокрушаемого великим вымыслом гениального актера, а над всем этим облик карающего рока...» (Там же, с. 250). Постановка не была осуществлена.

⁶⁵ Вс. Мейерхольд, Н. Петрова, А. Попова, С. Эйзенштейна и др.

⁶⁶ Вс. Мейерхольд в 20-е гг. был постоянно и тесно связан с самодеятельным театром, выступая не только в качестве инструктора-«спеца», но и «катализатора» идей, рождавшихся в непрофессиональной театральной среде. Еще в 1918 г. он проявил интерес к инсценировкам Петроградской студии Пролеткульта, в 1919 г., как уже отмечалось, принял участие в работе над «Свержением...» Он живо откликался на просьбы самодеятельных рабочих и красноармейских театров, неоднократно выступал перед их руководителями. В 1921 г., отвечая на вопрос, как вывести профессиональный театр из безрепертуарья, Вс. Мейерхольд писал: «...Надо обратить взоры туда, где то же самое безрепертуарье становится уже не опасностью, а как раз наоборот — якорем спасения... Самодеятельные рабочие, красноармейские и крестьянские объединения... умудряются создавать театр без писанного текста» (*Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 25).

Мейерхольд обращался к театральным деятелям с призывом: «пообследуете-ка, к чему готовит нас пульсирующая театральная жизнь у красноармейцев, рабочих и крестьян» (там же, с. 27).

⁶⁷ Шимановский Викт. У истоков. С. 2.

⁶⁸ О петроградских зрелищах 1920 г. нередко говорится как о **первых** массовых уличных представлениях. П. М. Керженцев в «Творческом театре» писал, что «с этих питерских постановок можно начать историю массовых зрелищ в России» (*Керженцев П. М.* Творческий театр. М.; Пг., 1923. С. 136). Это не соответствующее фактам утверждение повторяют и некоторые современные авторы. Л. Добринская в статье «Место действия — площадь», имея в виду петроградские зрелища 1920 г., пишет: «...первые массовые постановки зародились в Петрограде... Впервые в истории города его проспекты заполнила праздничная рабочая толпа. Это произошло 1 мая 1920 года» (Клуб и художественная самостоятельность. 1966. № 22. С. 8). «Праздничная рабочая толпа» заполняла проспекты Петрограда и улицы Москвы еще в майские и октябрьские торжества 1918 г. И первые массовые зрелища в Петрограде были организованы в 1919 г. 1 мая в районе Капсульного завода состоялось массовое агитационное зрелище «Из власти тьмы к солнцу» (см.: У истоков. М., 1960. С. 42—45). 11 мая, как уже говорилось, состоялось представление «Третий Интернационал». Параллельно с петроградскими представлениями 1920 г. подобные зрелища состоялись в Тамбове — «Сожжение капитала» в майские торжества, позднее — «В котлях кровавых царей» (*Варзин Н.* Тамбовский агиттеатр. С. 150—156), в Самаре — «Апофеоз труда» 1 мая 1920 г. (Вестник театра. 1920. № 66. С. 16).

⁶⁹ Петроградские массовые представления, пишет исследователь, «игнорировали все то, что имеет отношение к самостоятельности, к созданию условий для индивидуального или коллективного почина» (*Мазея А. И.* Праздник как социально-художественное явление. М., 1978. С. 336, 343—344).

Аналогичная оценка петроградских массовых представлений дана в исследовании Т. И. Андреевой «Клубный самостоятельный театр 20-х годов» (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1977).

⁷⁰ При исполнении «Свержения...» во дворах и помещениях казарм всякий раз менялось пространство, требовавшее от красноармейцев находчивости и при сооружении площадок для игры, и перестройке мизансцен. Явившись на место спектакля, бойцы расходились по зданию, определяя, где будет спектакль — в клубе, казарме, во дворе или на улице, прикидывали, из чего строить помосты. В дело шло все, что было под рукой: доски, бочки, повозки, походные кухни. Использовались углы зданий, крыльца, лестницы. При удобном случае сооружали три, четыре и даже пять площадок. Декорировали площадки тем, что попадалось на глаза. Иногда тут же что-то малевали. Менявшаяся политическая ситуация требовала отклика. На одном из спектаклей исполнитель вместо абстрактной фразы в конце представления «И жизнь и земной шар перестроим» произнес зажигательную речь о Колчаке, на борьбу с которым отправлялась воинская часть (см.: *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. С. 80—82).

⁷¹ В конце мая 1919 г., когда военно-политическая обстановка в Петрограде стала сложной, Мастерскую поделили на два отряда. Один оставили играть «Свержение...» в Петрограде, другой отправили на фронт. Фронтвой отряд участвовал в боях и играл «Свержение...» перед действующими частями Красной Армии и местным населением (см.: *Щеглов Дм.* У истоков // У истоков. М., 1960. С. 46—51).

Кстати сказать, одной из причин распада Мастерской были изменения в ее статусе, способах подготовки спектаклей. Спектакль «Меч Ми-

ра» (текст Адр. Пиотровского, постановка С. Радлова), подготовленный после ухода из Мастерской Н. Г. Виноградова, «разыгранный по твердому тексту, по централизованному замыслу режиссера», имел меньший успех, чем «выполненные в приемах большей самодельности „Свержение самодержавия“ и „Кровавое воскресенье“» (см.: *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Рабочий и крестьянский театр. С. 250).

⁷² *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Рабочий и крестьянский театр. С. 234.

Вопрос об отношении петроградских и подобных им зрелищ к творчеству масс стал предметом обсуждения еще в начале 20-х гг., но с их пор единой точки зрения на эту проблему нет. Между тем то или иное решение вопроса имеет принципиальное значение не только для определения статуса массовых зрелищ в истории самодельности, но и для понимания самого феномена самодельного художественного творчества.

«...Все наши главнейшие массовые постановки выполнены исключительно профессионалами театра, даже верхами профессионалов — для работников театра имена С. Э. Радлова, Н. Н. Евреинова, К. А. Марджанова, А. Р. Кутеля, В. Н. Соловьёва, Ю. П. Анненкова, В. М. Добужинского, А. Пиотровского, А. А. Радакова — не имена новичков» (*Кузнецов Евг.* Под открытым небом // Вестник театра. 1921. № 80-81. 27 янв.).

В. Всеволодский (Гернгросс) относил инсценировки «на открытом воздухе и в закрытых помещениях, массовые и сравнительно ограниченные по составу участников» (в том числе и петроградские зрелища) к пролетарскому самодельному театру (см.: *Всеволодский (Гернгросс) В.* История русского театра. Л., М., 1929. Т. 2. Разд. «Инсценировка», с. 387—396).

А. Алексеева, автор книги «От рабочих кружков к народным коллективам» (М., 1973), посвящает описанию массового представления «К мировой коммуне» несколько страниц, считая его проявлением самодельного театра.

Основанием для отнесения петроградских массовых театрализованных представлений к народному творчеству служило их развитие в русле самодельных инсценировок, резкое отличие от устоявшихся форм профессионального театра, а главное — участие в представлениях сотен и даже тысяч непрофессионалов — красноармейцев (целых армейских подразделений), членов рабочих самодельных художественных кружков. Однако, на наш взгляд, это не может служить достаточным основанием для того, чтобы считать массовые представления самодельностью масс. «Весь вопрос в том, насколько сознательны действуют организованные для праздника массы», каков их творческий вклад в представление (*Пиотровский Адр.* Петербургские празднества // Зеленая птичка. Пг., 1922. С. 161).

⁷³ *Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.* Рабочий и крестьянский театр. С. 285.

⁷⁴ Там же, с. 276. Знаменательно, что именно в массовом зрелище один из руководителей постановки «К мировой коммуне» увидел прообраз чаемого театра будущего, где режиссер воплотит в себе и автора пьесы, и композитора, и постановщика, и дирижера спектакля, обусловит «каждый жест, каждую интонацию подчиненных ему актеров»: «Не забуду дня, когда я как режиссер был счастлив мгновенным почти физическим счастьем... Начинается спектакль. Мы на капитанском мостике около Невы и против Биржи. В наших руках флаги, телефоны...».

⁷⁵ *Мазеев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. С. 234.

Взаимопроникновение, взаимопереход праздника и инсценировки приводил к тому, что массовое театрализованное представление (уличная

инсценировка) нередко рассматривалось, оценивалось как празднество. Не случайно статьи Пиотровского, в 20-х гг. плодотворно разрабатывавшего теорию массового театрализованного представления, назывались «Петербургские празднества» (сб. «Зеленая птичка». М., 1922), «Хроника Ленинградских Празднеств 1919—1922 гг.» (Массовые празднества. Л., 1926), хотя речь в них шла о постановках Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, о массовых представлениях, составлявших часть (может быть, самую яркую, впечатляющую) празднеств этих лет. В более поздней работе, написанной в соавторстве с Гвоздевым, Пиотровский уже не склонен отождествлять массовое представление и праздник: «Самое празднество есть явление комплексное. Оно включает в себе и проявление общественно-политической активности масс и пропаганду через зрелища. Нас в первую очередь интересуют сейчас зрелища массовых празднеств» (разрядка моя. — А. Ш.) (Гвоздев А. А., *Пиотровский Адр.* Массовые празднества // История советского театра. С. 266). По существу, о зрелищах массовых празднеств шла речь и в ранних статьях Адр. Пиотровского. Это надо иметь в виду, чтобы не путать близкие по своей природе, но все же различающиеся явления.

⁷⁶ Тамашин Л. Советская драматургия... С. 5.

⁷⁷ Там же, с. 108.

⁷⁸ Там же, с. 110.

⁷⁹ П. А. Арский, поэт и драматург, член большевистской партии с 1918 г., возглавлял театральный отдел Петроградского пролеткульта. Его перу принадлежит много агитационных пьес, широко ставившихся в 20-е гг. самодеятельными коллективами.

⁸⁰ Кузнецов Е. Театральная жизнь осажденного Петербурга // Вестник театра. 1919. № 41. С. 14.

⁸¹ Пролетарская культура. 1919. № 13-14. С. 97. В журнале пересказан текст статьи из «Сборника Рыбинского пролеткульта» (Рыбинск, 1919).

⁸² См.: Каржанский Н. Коллективная драматургия. М., 1922.

⁸³ Пролетарская культура. 1919. № 15-16. С. 74.

⁸⁴ См.: Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР. 1917—1921. Л., 1972. С. 70. Вскоре после этого город захватили белые. Сейфуллин был арестован. На допросе ему предъявили обвинение в том, что он написал пьесу, прославлявшую революцию.

⁸⁵ Организаторами и активными участниками Акмолинского драмкружка были казахские учителя. Многие пьесы, которые играл коллектив, создавались самими актерами-любителями. Для оформления спектаклей использовали ковры, матрасы, подушки и разную утварь, которые собирали у жителей. По путевкам уездного и губернского отделов народного образования кружок показывал бесплатные спектакли в районах. «В ауле обычно составляли вместе две юрты: в одной играли, в другой сидели зрители» (Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР. 1917—1921. С. 71).

⁸⁶ Там же, с. 101.

⁸⁷ Там же, с. 182.

⁸⁸ Там же, с. 197.

⁸⁹ Тамашин Л. Советская драматургия... С. 123.

⁹⁰ Там же, с. 127.

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР 20-Х ГОДОВ

КЛУБНЫЙ САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР

В начале 20-х годов инициатива в развитии театральной самодеятельности от красноармейских и пролеткультовских организаций постепенно переходит к профсоюзным клубам. Этот процесс был непосредственно связан с окончанием гражданской войны, сменой политики военного коммунизма нэпом. С 1923 г. начала восстанавливаться сеть рабочих клубов. Весной этого года стали выходить журнал «Призыв» — «орган культработы профсоюзов», в 1924 году — «Рабочий клуб» — орган Всероссийского Пролеткульта, «Рабочий зритель» — орган МГСПС и ряд других изданий, отражавших на своих страницах художественную работу клубов и направлявших их деятельность.

Судя по информации, поступающей из отраслевых профсоюзов, в рабочих клубах по всей стране преобладали театральные и музыкальные кружки.¹

В первой половине 20-х годов беспрерывно шли дискуссии о содержании и формах клубного самодеятельного театра. Основная их тема — отношение клубного самодеятельного театра к профессиональному искусству и традиционному любительству. В большинстве случаев проблема сводилась к вопросу о постановке на клубной сцене спектаклей по пьесе. «За и против спектакля в рабочем клубе», «Спектакль или живая газета» — так назывались диспуты, проведенные МГСПС в 1924 и 1925 годах.²

Перед кружковцами, клубным активом, рабкорами вопрос ставился таким образом: какие из трех форм — спектакль, живая газета, массовая инсценировка — «более жизненны и приемлемы»?³ Конечно, таким образом (или — или) провоцировали противопоставление одних форм другим.

Споры приобретали характер борьбы, в ходе которой противники занимали крайние позиции, предвзято, односторонне освещая художественную практику. Традиционные драмкружки критиковались за «забуривание Островского,

Гамсуна», «вредный любительский „профессионализм“»,⁴ халтуру, иллюзорность, неспособность оказывать «организующее» воздействие на «интеллект и чувство рабочего зрителя».⁵ Утверждалось, что «новая жизнь во всех ее проявлениях» отражается «частушками, импровизацией, живыми и устными газетами, инсценировками судов и т. п.»⁶ В ответ раздавались не менее категоричные заявления: «Здоровые инстинкты рабочего требуют настоящего искусства, искусства, воплощающего революцию во всей ее сложности и логической последовательности, а не искусства фразы о революции».

Революция для него жизненный факт, а не красивая фраза. „Даешь пьесу, даешь игру!“ — кричат драмкружки. И надо дать им пьесу».⁷

Легко сказать — «даешь пьесу!». Драматургии, «воплощающей революцию во всей ее сложности», не было. Не только любительские, но и профессиональные театры «сидели на голодном пайке».

Бесплодность, бесперспективность противопоставления одних форм театральной самодеятельности другим в наше время очевидны. Попытки урезонить наиболее рьяных культурологов предпринимались и в те времена.⁸ В соответствующей резолюции партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 года говорилось: «Правильная политика клубной сцены должна заключаться в том, чтобы умело и гибко сочетать на клубной сцене различные формы сценического искусства».⁹

Однако в первой половине 20-х годов большинство театретиков и методистов клубной сцены считало, что формами работы самодеятельного театра должны быть исключительно «живая газета, инсценировки, инсценированные суды, участие в демонстрациях»,¹⁰ что драмколлектив «должен обслуживать только красный календарь и клубные кампании», «работать по заданиям текущего момента и оформлять темы, выдвигаемые сегодняшним днем».¹¹

На практике, особенно в провинции, развитие театральной самодеятельности проходило более уравновешенно, чем это можно было себе представить на основе материалов дискуссий. Пьесы и живые газеты нередко уживались под одной крышей. Вот характерная для того времени информация из клуба «Работница» при московском заводе «Электролампа» «Строим революционный репертуар»:

«Драмкружок наш существует около 3-х лет. Начали работу с готовых пьес („Мораль пани Дульской“, „На дворе во флигеле“, „Сокровище“, „Великий коммунарь“ и др.). Теперь пишем пьесы коллективно к каждому дню революционного праздника. Так, например, нами написаны: ко дню Воздухофлота пьеса „Ковер-самолет“, к международному дню работницы — „Работница“, затем производственная пятиактная пьеса „Лампа“. Недавно ставили пьесу, посвященную Доброхиму, „Их карта будет бита“ — в 26 эпизодах. К 28 сентября готовим отчет нашего фабричного завода „Наш быт“. Пишем пьесу, посвященную МОПРу.

Имеем и свой собственный „балаганчик — раешник“, с которым ездим на грузовике и выступаем на площадях. Скоро организуем свою живую газету. Политсуды у нас есть. Драмкружок не является поклонником какого-нибудь одного театрального течения. Мы ставим свои пьесы, начиная от самых старых форм и кончая крайне левыми площадками Мейерхольда. Кружок состоит на 95% из рабочих». ¹²

При внимательном изучении информации, поступавшей из городов союзных республик, российской провинции, становится ясно, что новые формы самодеятельного театра распространялись неравномерно, с большими временными сдвигами, без особых конфликтов уживаясь с традиционными драмкружками. ¹³

В Ташкенте в новом городе (1925 год) было 45 клубов, в которых насчитывалось 40 драмкружков. И только 7 коллективов работало «по-новому». Остальные работали традиционно «с преобладанием халтурных постановок, вроде „Тетки Чарлеи“». ¹⁴

В информации, коротко рассказывавшей о работе 7 клубов г. Баку в 1926 году, только один раз упоминалась живая газета. ¹⁵

Из Тифлиса сообщалось, что в клубе желдормолодежи, который «является одним из лучших» в городе, работают «синяя блуза», русский и грузинский драмкружки. В клубе имени тов. Нариманова работает драмкружок на тюркском языке, который «под руководством артиста тюркской драмы т. Исфалан-оглы ставит спектакли 2 раза в месяц». В клубе строителей «в настоящее время центр тяжести клубной работы падает на кружок живой газеты „Красный Строитель“». В клубе им. Плеханова имеется грузинский драматический кружок и «синяя блуза» на русском языке. ¹⁶

Из Рыбинска сообщалось, что преимущественным видом работы клубов «являются постановки спектаклей. Политсуд и живая газета прививаются слабо...»¹⁷

В это же время примерно в таком же, как Рыбинск, городе Вичуга Бонячкинский рабочий клуб проявил большую активность в освоении новых театральных форм. 9 января 1924 года здесь с успехом прошла массовая уличная демонстрация-инсценировка, посвященная годовщине январского расстрела 1905 года. А 15 января в клубе возобновился выпуск живых газет.¹⁸

Как видим, картина развития самодеятельного театра середины 20-х годов была достаточно пестрой, неоднозначной. Так называемые «конструктивные» новые формы театральной самодеятельности — агитсуды, живые газеты, инсценировки стали, в отличие от предыдущих лет, по-настоящему массовым явлением, а в Москве, Петрограде, некоторых промышленных центрах они заняли господствующее положение не только в идеологическом плане, но и количественно.¹⁹

Агитсуды

Как уже отмечалось, революционные жанры самодеятельного театра выросли на основе различных видов массовой политико-просветительной, агитационной работы: митингов, манифестаций, докладов, диспутов и т. п. Агитсуды по форме представляли собой «игровое воспроизведение утилитарного акта» — суда,²⁰ по существу же театрализованного диспут и предварающий его доклад. «Та часть судебного процесса, которая известна под названием „прения сторон“ (выступления обвинителя и защитника), как раз и представляет собой диспут, где спорящие между собой стороны высказывают различные точки зрения на один и тот же вопрос, освещают его каждая по-своему». Характер спора имеет и столкновение свидетельских показаний. Материал для диспута дает обвинительное заключение и те же свидетельские показания (своеобразный доклад). Таким образом, в инсценированном судебном заседании проступают «все черты диспута», с тем лишь отличием, что «в судебном процессе „спор“ не абстрактен, а вполне конкретен и так же вполне реальной единицей является носитель зла — подсудимый».²¹

Дискуссионность создает «атмосферу пафоса и заинтересованности». Агитационные суды «должны давать широкий простор для размышления и споров, должны быть построены так, чтобы оставались так называемые острые углы для спора. Нужно инсценировать тут искание истины и создавать обстановку, способствующую такому исканию. Суд, на котором все разыграно как по нотам, теряет свой внутренний смысл...»²²

Кроме дискуссионности, форма суда была привлекательна для самодеятельного театра и некоторыми другими своими свойствами. В частности, предопределенностью своего «сюжета», хода развития «действия», основных «персонажей», их функций и даже отчасти облика. Основными сценами (эпизодами), сменявшими друг друга, были: выход состава суда, обвинителя и защитника и ввод подсудимого; оглашение обвинительного заключения; допрос подсудимого; допрос свидетелей; прения сторон — речи обвинителя и защитника; последнее слово подсудимого; выход суда после совещания и объявление приговора. Главными действующими лицами инсценированных судов выступали: председатель, обвинитель (прокурор), защитник, обвиняемый и свидетели.

Строго регламентированная процедура суда служила для самодеятельного театра своеобразным «каркасом», который «держал» спектакль (агитсуд) и который можно было дополнять актуальным материалом. А персонажи суда с присущими им установленными функциями позволяли подбирать и использовать неопытных исполнителей по принципу типажа. Таким образом, в агитсудах могли участвовать как опытные актеры-любители, так и новички, впервые выходявшие на сцену — часто непосредственные участники отражаемых в суде событий.²³ Агитсуды позволяли сочетать документальный и нафантазированный, сочиненный материал, строго фиксированный текст и импровизацию. Так создавалась определенная, но и достаточно подвижная структура из заданных и варьируемых элементов.

Агитсуды, как и большинство жанров клубного самодеятельного театра, зародились в красноармейских частях и рабочих клубах на завершающем этапе гражданской войны и военного коммунизма, отражая события, идеологию и психологию того времени.

В 1920 году в Твери, в клубе III Интернационала, «судили» панскую Польшу,²⁴ на площади станицы Крымской на

Кубани — барона Врангеля,²⁵ в Смоленске — дезертира,²⁶ а в Харькове — крестьянина, убившего продработника.²⁷

В Крымской «суд» проходил в присутствии 10 тысяч красноармейцев. Тема была подсказана только что пережитыми событиями. Непосредственные участники «суда» имели лишь канву своей роли, текст импровизировали на основе лично виденного и пережитого. Исполнители основных «ролей» агитсуда «были в гриме и соответствующих костюмах». Сценарий постановки имитировал ход настоящего суда. После открытия секретарь зачитывал обвинительный акт, в котором барону Врангелю предъявлялись обвинения в принятии власти и звания правителя Юга России от генерала Деникина, в формировании в Крыму новой белогвардейской армии, в расстреле и повешении рабочих, в обмане крымского крестьянства, в нападении на Советскую Россию и т. п. Далее проходил допрос свидетелей обвинения и защиты: перебежчика из Добровольческой армии, красноармейцев, рабочих из Новороссийска, Севастополя, Батуми, военнопленного из Франции, купца 1-й гильдии, офицера в отставке. После допроса свидетелей, как и положено, были «прения сторон» — выступления Обвинителя и Защитника. Подсудимый (Врангель) в своем последнем слове пытался утверждать, что он шел спасти весь русский народ... После его речи, прерывавшейся возгласами из тысячных масс зрителей-красноармейцев: «Врешь, не обманешь, кровопийца!», был вынесен приговор.²⁸

Агитационное воздействие данного суда заключалось прежде всего в актуальности темы, в документальности материала: суд совершался по следам горячих событий, давал возможность заново их пережить, увидеть в ином масштабе. Участие в суде в качестве обвиняемого «самого» барона Врангеля, которого из присутствовавших вряд ли кто-нибудь видел воочию, его речь, попытки свидетелей защиты оправдать его, не могли не волновать аудиторию. Текст суда в немалой степени был литературно обработан, особенно в местах, где на сцену выступали «враги».

На рубеже 20-х годов агитсуды получили широкое распространение. «Ни одна культурно-просветительная ячейка, ни один рабочий клуб и ни одна воинская часть не проходили мимо судов: все стремились устроить у себя какой-либо суд...»²⁹

С наступлением мирного периода тематика судов значительно расширилась, сценарии разрабатывались на самых

разнообразных тематических основах: общественно-политические суды («Суд над Муссолини», «Суд над фашистом», «Суд над убийцами К. Либкнехта» и т. п.); профессиональные («Суд над членом фабзавкома, присвоившим членские взносы», «Суд над пассивным членом профсоюза»); бытовые и культурно-просветительные (литературные) суды («Суд над комсомольцем, венчавшимся по церковному обряду», «Суд над алкоголиком», «Суд над Катюшей Масловой» — по роману Толстого «Воскресение»); суды исторические («Суд над Гапоном», «Суд над народовольцами и террористами»).³⁰

Суды отличались друг от друга не только тематически, но и степенью, способами театрализации. Они располагались между двумя крайними полюсами, тяготея к одному или другому. На одном полюсе был «суд»-доклад, строго придерживавшийся фактологической стороны дела, почти не допускавший театральной игры, на другом — обыкновенное театральное представление, «несколько своеобразно (с намеками на суд) драматургически построенное».³¹

Примером первого рода судов может служить «Суд над Гапоном и Зубатовым», состоявшийся в московском клубе «Красный каучук». На этом суде, основанном на конкретном историческом материале, в качестве обвинителей выступали Плетнев и Павлов из Пролеткульта, свидетелями были рабочие с завода, бывшие участники гапоновской организации. По отзыву автора корреспонденции, «суд» дал «чрезвычайно ясное представление, что такое зубатовщина и гапоновщина и какую роль 9-е января сыграло в рабочем движении России».³² Как можно понять из описания, Гапон и Зубатов не были представлены в качестве действующих лиц — обвиняемых. По существу, это было не «игровое воспроизведение» суда, а коллективный доклад на историко-политическую тему.

«Суд над врагами Советской власти» (Ленинград, клуб им. Карла Либкнехта) — пример другой крайности, превращения суда в обычный спектакль-агитку. Примечательно, что рабочие-любители разыгрывали «суд» на сельскую (непосредственно, впрямую, в личном плане не касавшуюся их) тему.

«Спектакль» (автор описания называет «суд» именно так) начинался незаметно. «На сцену вносят стол, покрытый красным холстом, чернильницу, стакан, графин с водой.

Справа скамья, очевидно, для подсудимых, слева — стол обвинителя. Он уже здесь и разбирает свои бумаги».

Вводят подсудимых. «Крепкий, опрятно одетый по-городскому кулак Турлин... обвиняется в том, что всякими неправдами пролез в председатели волисполкома. Рядом сидит почтарь Синичкин, длинноносый и рыжий, взявший в образец поведение гоголевского почтмейстера. Великолепен, степенен и совершенно реален поп Гелионский, спрятавший от Советского государства церковные ценности. Крепкая, темпераментная, но, очевидно, глупая курносая баба... — самогонщица и солдатка Петровна».

В качестве свидетеля, который «вывел всю эту компанию на чистую воду», выступал Фокин — «старый сельский учитель с проседью в усах и в вышитой русской косоворотке». В его обвинительную речь подсудимые «вставляют живые и меткие реплики, при этом комически раскрываются отношения солдатки Петровны с попом Гелионским».³³

В этом суде, так же как и в предыдущем, фактически снят момент спора, дискуссии. Агитационный эффект достигался за счет сценической характеристики (игры) положительного (сельский учитель) и отрицательных персонажей достаточно опытными актерами-любителями.

Агитационная сила инсценированных судов, по свидетельству современников и их непосредственных организаторов, заключалась в том, что они базировались на «конкретном материале и реальном лице», поднимали «актуальную, волнующую тему».³⁴ Успех имел не суд над хулиганством, а суд «над хулиганом, таким-то хулиганом, совершившим такие-то преступления (и лишь как вывод — осуждение хулиганства вообще)... Только такой „конкретный реализм“ способен заинтересовать зрителя и оказать соответствующее воздействие».³⁵

Для агитсудов было характерно стремление вовлечь присутствующих в разбор дела. Прибегали к различным приемам. Избирали из числа зрителей народных заседателей, предлагали высказаться по существу вопроса, рассаживали среди публики участников суда-представления, которые подавали из зала реплики. Зрители действительно активно сопереживали, соучаствовали в действии. Нередко они настолько вживались в происходящее, что разыгрываемый суд в их восприятии совпадал с подлинным судом.³⁶

Расцвет агитсудов относится к 1922—1923 годам. К середине 20-х годов интерес к этой форме явно спадает. Одна

из причин — неумелое и неумеренное использование этой формы без учета ее специфики. Увлекаясь внешней стороной дела — легкостью воспроизведения процедуры суда, неопытные клубники часто не умели привести в движение внутренние его механизмы. Нередко в качестве тем для судов брались мелкие, не способные вызвать большой интерес вопросы или слишком общие, отвлеченные, не содержащие в себе «состава преступления». Нещадно эксплуатировались одни и те же темы.³⁷

Спад интереса к судам объясняется и возростающей популярностью другой формы клубного самодеятельного театра — живой газеты. В конце 1924 года соотношение постановок живых газет и агитсудов в общем числе новых форм клубного театра было таким: живые газеты — 74%, агитсуды — 19%, остальное — инсценированные доклады и отчеты.³⁸

Живые газеты

Живая газета как разновидность клубного самодеятельного театра явилась результатом эволюции одной из форм агитационно-пропагандистской работы времен гражданской войны — устной газеты, которая в свою очередь возникла из громкого чтения газеты печатной. Громкое чтение широко практиковалось для распространения информации в условиях ограниченности тиражей газет и малограмотности масс. Возникнув стихийно, громкое чтение вскоре приобретает организованный и систематический характер.

Устная газета как самостоятельная форма агитационно-пропагандистской работы начала формироваться тогда, когда «место случайного чтеца постепенно занял политической руководитель...», «с того момента, как в чтение вторгается идея преднамеренной обработки текста».³⁹

Устная газета обладала такими главными признаками: предварительная переработка печатно-газетного материала применительно к агитационным и просветительным целям; живое слово; принципиальная предназначенность для восприятия широкой аудиторией; «издание» в одном экземпляре.⁴⁰

В начале 20-х годов устной газетной начали широко заниматься губернские партийные организации. Тульский, Костромской, Енисейский, Иваново-Вознесенский, Воро-

нежский, Омский и другие губкомы партии издавали специальные руководящие и методические материалы, рассылаемые в уезды по линии партийных комитетов, направляли партийный актив на места для организации устных газет.⁴¹

Первоначально названия «устная» и «живая» использовались и воспринимались как синонимы. Слово «живая» понималось как «не печатная», излагаемая живым языком, подкрепляемым всякого рода наглядными материалами, благодаря чему «живо, ярко передаются те сведения, которые в газете сухи и сжаты».⁴² С возникновением театрализованной газеты термины «устная» и «живая» газеты «разошлись». Вторым стали обозначать особую разновидность клубного самодеятельного театра.⁴³

«Было бы трудно точно определить момент, когда устная газета стала прибегать к различным приемам театрализации и, таким образом, переключаться на газету живую»,⁴⁴ — справедливо замечал Гр. Авлов. Это был процесс постепенного освоения и ассимиляции театральной самодеятельностью устной газеты, перехода одного явления в другое, одной из форм массовой агитационно-пропагандистской работы в разновидность самодеятельного (а затем и профессионального) театра, ориентированного на агитационно-пропагандистское задание.⁴⁵

Между «устной» и «живой газетой» не было строго обозначенных границ. Еще в период, когда устную газету «выпускали» политработники, в нее стали вводиться внегазетнопечатные материалы — сообщения местных рабкоров, стихи и рассказы самодеятельных поэтов и писателей, часто исполнявшиеся самими авторами.

Устная газета изначально была чревата театральностью, тяготела к ней, нуждаясь в выразительности и разнообразии устно передаваемого газетного материала, в заинтересованном восприятии массовой аудиторией. В ней была заключена энергия развития-самоотрицания (при сохранении первоначальных качеств уже на этапе нового, превращенного существования). В этом плане характерно одно из первых описаний красноармейской живой (а по существу — еще «устной») газеты. Создатели «газеты» рассматривали ее в ряду форм непосредственной агитационно-пропагандистской работы. «Взамен митингов, в значительной степени приевшихся, в последнее время появляется другое средство агитации — это „живая газета“... Главное и неопенимое ее достоинство заключается в том, что „живая газета“ не обыч-

новенный печатный лист, почти непонятный малограмотному красноармейцу, а подлинное живое слово, всякому доступное, для всех понятное».⁴⁶

Из сотрудников политотдела была создана «редакция», каждому члену которой поручалось подготовить материал по одному из разделов (отделов) газеты. В первую очередь читалась оперативная сводка с пояснениями, затем военный обзор за определенный период. Обзор сопровождался демонстрацией карты военных действий, чертежами расположения войсковых подразделений. Следующий сотрудник читал подборку статей о международном положении и подробно пояснял их. Другие сотрудники информировали слушателей «о фронте труда, о советской деревне... о ходе мировой революции...» «Для большего разнообразия, — советовал корреспондент, исходя, очевидно, из собственного опыта, — необходимо также декламировать, по возможности самими авторами, стихи и басни, читать флетыны и комические сцены на злобу дня». Последним в выпуске идет «почтовый ящик». «Это самый интересный и, пожалуй, чуть ли не самый важный отдел», — замечает автор информации.

Чем же объясняется особая важность и «интересность» «почтового ящика»? «Здесь слушатели письменно и устно задают массу весьма серьезных и важных вопросов, высказывают все наболевшее у них, излагают свои и общие нужды и недостатки, раскрывают массу злоупотреблений и ошибок и т. д. и на все получают обстоятельные, исчерпывающие ответы. Кстати, тут же задается масса курьезных вопросов с не менее курьезными ответами и в зале обыкновенно поднимается хохот, шутки, и „живая газета“ принимает непринужденный, веселый характер».⁴⁷

Приведенное описание живой газеты интересно во многих отношениях. Во-первых, оно раскрывает одно из важнейших свойств устной газеты, которое будет унаследовано живой, — актуальность материала, прямая связь его с жизнью, с сиюминутным бытом (в данном случае — военным бытом) аудитории. Во-вторых, здесь наглядно проявляется другая черта, во многом связанная с первой, — непосредственный контакт (с ярко выраженной «обратной связью») между выпускающими и аудиторией, прямой диалог. В-третьих, видно, как в устной газете естественно возникают игровые внетeatральные и театральные моменты и ситуации. И наконец, нельзя не обратить внимание на их комедийный, смеховой характер («комические сцены на злобу

дня», «курьезные» вопросы и ответы, шутки, придающие газете «веселый» характер, вызывающие «хохот» в зале). Причем к игре, театрализации идут сами выпускающие в целях усиления агитационно-пропагандистского воздействия, его разнообразия, установления живого контакта с аудиторией. А это значит, что в самих слушателях предполагается тяга к игре, театру, комическому, что и подтверждается склонностью слушателей задавать «курьезные» вопросы, готовностью обмениваться шутками и «хохотать» в соответствующих местах. Короче говоря, устная газета эволюционировала в сторону живой, театрализованной при обиходном (хотя и не всегда осознаваемом) согласии и взаимодействии ее непосредственных создателей и аудитории.

В устную газету вставлялись выступления самодеятельных актеров, хоровых, музыкальных коллективов. «Сначала эти моменты чередовались с чтением (изложением газетного материала. — *А. Ш.*), затем стали проникать и в самый процесс чтения: газета начала и н с ц е н и р о в а т ь с я, ее содержание стало преподноситься в драматической, музыкальной или литературно-художественной форме. Устная газета превратилась в живую».⁴⁸

Живая газета, непосредственными исполнителями которой, а часто и соавторами инсценированных «статей» становятся участники художественных, главным образом драматических кружков, постепенно завоевывает клубную сцену. К 1924 году она превращается в самый популярный жанр клубного самодеятельного театра в Москве и Ленинграде, некоторых крупных промышленных центрах. В Ленинграде «с осени этого (1924-го. — *А. Ш.*) года в клубных драмкружках замечается повальное увлечение живой газетой».⁴⁹ В Москве в сезоне 1924/25 г. клубы «переживали живогозетную лихорадку. Каждый завклуб считал прямо неприличным, унижающим клуб — не иметь своих постановок живой газеты».⁵⁰

Популярность «живогозетного» театра привела к профессионализации ряда коллективов живых газет в крупнейших городах Союза.

Самая яркая из них, ставшая знаменем всего «живогозетного театра», «Синяя блуза» родилась в Московском институте журналистики осенью 1923 года. Инициатором и создателем коллектива был Б. Южанин — «профессиональный журналист и отличный организатор», опытный «живогозетчик». На рубеже 20-х годов он возглавлял живую газету при

Дальневосточном Военпуре.⁵¹ Сначала как безымянная «газета» студентов-журналистов, подобно тысячам других самодеятельных коллективов, выступала в сельских, красноармейских и рабочих клубах. На вечере по случаю годовщины института группа в составе трех человек — Б. Южанина, А. Маковца и В. Мрозовского (они впоследствии составили редколлегию журнала «Синяя блуза») — показала «Унигаз» (Универсальную газету). Выпуск состоял из частушек и шуток на местные темы. Московский совет потребителей обществ, вспоминая позднее Б. Южанина, предложил «дать здоровое зрелище в чайных и столовых. Создаем группы в 6—7 исполнителей, преимущественно актеров. Пишу тексты почти один. Монтирую все годное из газет и журналов. МГСПС берет к себе». Через год в Москве уже работало четырнадцать профессиональных коллективов «синей блузы». Из них шесть обслуживали пивные Моссельпрома, четыре — столовые МСПО и четыре — рабочие клубы.⁵²

Под воздействием «Синей блузы» и подобных ей профессиональных коллективов по клубам пошла новая живогазетная волна.

На фоне широкого распространения клубной живой газеты, растущей активности профессиональных «живогазетных» коллективов и их влияния на самодеятельный театр в середине 20-х годов в кругах руководства, методистов, теоретиков художественной самодеятельности вспыхнула полемика. При почти полном единодушном признании ценности и актуальности живой газеты спор шел о путях ее развития.

Трудно четко классифицировать бесчисленное множество точек зрения на живую газету, высказанных в те годы на страницах периодических изданий, специальных брошюр, с трибун совещаний и конференций. Однако можно выделить несколько позиций, с которых велась борьба за то или иное понимание живой газеты, ее задач и форм.

Руководители профессиональной «Синей блузы» рано и определенно осознали направление развития коллектива — «изобрести форму эстрадных выступлений, чтобы они, не теряя своей политической значимости, приближались к привычному развлекательному типу эстрадных выступлений, то есть задача создания политэстрады».⁵³ Они не скрывали, не затушевывали своих намерений перед непосредственным руководством — профсоюзами (МГСПС), не лукавили, когда их упрекали в «кабаретном» «разлагающем» влиянии на

клубную живую газету. Режиссер Просветов на общественном просмотре показательного номера «Синей блузы» при культотделе ВЦСПС (16 сентября 1924 года) говорил: «Задача „Синей блузы“ — использовать в целях агитационно-пропагандистской работы синтетические формы воздействия на массу, живое сочетание музыки, пения, танца, движения акробатического и движения трюкового».⁵⁴

Другую позицию можно охарактеризовать как стремление удержать живую газету в лоне массовой политико-просветительной работы, предостеречь от окончательного разрыва с устной газетой. Наиболее четко эта позиция выражена в резолюции первого Всероссийского совещания по художественной и политико-просветительной работе (10—14 декабря 1925 года). Совещание считало «необходимым продолжать и углублять работу над живой газетой, но с непременным условием ее приближения к типу клубной газеты. Для последнего она со стороны содержания должна являться достаточно злободневной, с преобладающими местными уклонами и освещением не только отрицательных, но и положительных явлений. Основная установка живгазет должна быть на самодеятельно прорабатываемом материале. Со стороны формы газета должна являться максимально разнообразной, допуская простейшие театральные приемы и элементы устногазетного порядка (чтение небольших статей, художественное рассказывание, воспроизведение небольших речей и пр.)».⁵⁵

Еще одна вполне определенно заявившая о себе точка зрения на живую газету исходила от сторонников ЕХК (Единогo художественного кружка), которые увидели в ней едва ли не самую эффективную форму реализации идеи «химического», как выражались теоретики ЕХК, т. е. неразрывного, органичного соединения всех клубных кружков. Задача живой газеты — втягивание «массы клубистов в общественную работу. Здесь живая газета играет роль организационной формы, при помощи которой мы заинтересовываем, объединяем, направляем по известному руслу клубный коллектив». Тексты — статьи, заметки, письма, хроника, райки, частушки — должны создаваться, главным образом, самими «клубистами» — рабкорами, членами общественно-политических, научно-технических кружков, профдвижения и быта. Выпускать газету призваны все художественные кружки и кружок физкультуры.⁵⁶

Безусловно, методические указания, организационные меры влияли на развитие клубной самодеятельной живой газеты. Была и еще одна «заинтересованная сторона» — это клубная аудитория, «указания» которой тоже не были безразличны.

Как же вела себя в сложившихся условиях живая газета?

«На практике мы имеем бесконечное множество разновидностей этой формы...»⁵⁷ — так коротко и точно охарактеризовал ситуацию один из объективных наблюдателей.

В самом деле, периодическая печать середины 20-х годов дает пеструю картину клубного «живогазетного» театра. В материалах, освещавших московский опыт, чаще встречается описание мобильных программ, построенных по типу «Синей блузы». «...Наши живые газеты, — рассказывал работник московского клуба им. Профинтерна, — быстро проникли в жизнь клуба. Они строятся почти исключительно на политобзоре, частушке, инсценировке».⁵⁸

Среди живых газет встречались очень скромные по набору «статей», их количеству, составу участников, сохранявшие связь с устной газетой. Так, очередной номер живой газеты Центрального клуба деревообделочников (Москва) содержал всего три инсценированных статьи (Красный деловой спец и спец антисоветский, болтун; «смычка» в виде веселого лубка; раешник об отпусчнике красноармейце). Четвертая «статья» не была инсценирована: «Один из членов клуба, комсомолец, простым, ясным и хорошим языком рассказал о значении электрификации и о Волховстрое. Вместо декорации на сцене были повешены чертежи Волховстроя. Этот доклад, совершенно не инсценированный, слушался с большим интересом и вниманием». В паузах между «статьями» в рупор «указывали литературу о Ленине». Вся живая газета, отмечает автор заметки, была коллективом хорошо сыграны.⁵⁹

В это же время, особенно в Ленинграде, ощущается стремление объединить вокруг живой газеты все клубные коллективы, т. е. осуществить при помощи этой формы идею Единого художественного кружка.

В живой газете «Коммунальник», показанной в Центральном клубе работников коммунального хозяйства Ленинграда в октябре 1924 года, участвовали художественные кружки даже нескольких клубов: от комхоза Ленинграда, Главной и Заречной станций горводопровода, четырех трамвайных парков, объединенный хор, оркестр и спорт-

коллектив. «Газета» содержала в себе 32 «статьи», в том числе: китайские события, французы в Марокко, наводнение в Ленинграде, пивная и клуб — бытовой фельетон, профсоюзная частушка — рабочее творчество, ликвидация неграмотности, в мире науки, сон трамвайного пассажира, злоба дня пожарников, в последний час, почтовый ящик редакции, объявления и т. д.⁶⁰

В рецензии на этот выпуск отмечалось, что действие газеты развертывалось «горячо и несколько сумбурно». Не хватало драматургической и сценической цельности, несмотря на попытку связать отдельные номера конференсом, чтением телеграмм и комическими «сообщениями местных корреспондентов». Однако «в значительной части номеров литературный материал был дан в достаточно действенных увлекательных формах (в пивной, в трамвае, на собрании и др.)», кружковцы «играли заразительно весело». Рецензент поддерживал коммунальников в отходе «от навыков и приемов „устных газет“, обычно весьма обременяющих клубные живые газеты».⁶¹

Живая газета коммунальников, несомненно, создавалась под влиянием идей ЕХК, хотя органичного взаимодействия, «химического» слияния всех кружков добиться не удалось. Выступления сводных музыкальных и спортивного коллективов были выделены в качестве самостоятельных «страниц» (номеров) «газеты».

Разумеется, столь громоздкие массовые «живые газеты», включавшие кружки и сводные коллективы нескольких клубов, не могли создаваться повсеместно и часто. Хотя привлечение к выпускам музыкальных и спортивных коллективов не было эпизодом. Так, в живую газету Ленинградского клуба им. Урицкого, показанную 1—3 мая, вошли «спорт, декларация и великорусский оркестр, а также великолепно исполнивший ряд революционных песен хор, вызвавший бурные аплодисменты со стороны зрителей».⁶² Из описания видно, что «газета» скорее напоминала праздничный концерт, прослоенный инсценировками на злободневные темы. Судя по всему, подобных концертов, «подверстанных» под живую газету, в те времена было немало.

Но были и удачные опыты объединения усилий разных кружков вокруг выпусков живых газет. Получалось это тогда, когда создавалось крепкое ядро живой газеты из бывших драмкружковцев, имевших опыт работы над инсценировками, агитками, агитсудами. Серьезное отношение к подго-

товке сценария, осмысленное привлечение музыкантов, хористов, спортсменов приносило успех.

В клубе Волховстроя около живой газеты собралась «группа людей, целиком отдавшая все свое свободное время этому делу». На 60% это были рабочие с производства. «Фельетоны, частушки, телеграммы на три четверти были насыщены местным материалом, живо заинтересовавшим рабочего. Каждого нового номера ждали с нетерпением, многие меткие словечки и выразительные мотивы загуляли по Волховстрою». Особенно удался, по мнению рецензента, номер газеты, выпущенный к Международному юношескому дню. Передовица, написанная своими силами, исполнилась, кроме непосредственных живогазетчиков, при участии хорового, духового, спортивного коллективов, пионеров и «произвела на зрителей большое впечатление». (Судя по всему, это было действо патетического звучания.) Фельетон «Кондраша», бичевавший перегрузку ответственных работников, был исполнен «в стиле кинематографа». Местные телеграммы и частушки, по словам рецензента, «заслуживают полнейшего одобрения». Как положительное качество работы коллектива отмечалось, что он «не гонится за нравоучительными статьями, а берет, большей частью, рабочий быт, оставляя для политики передовую статью и фельетон». Почти все номера «идут с пением» или хоровой декламацией. Исполнители пользуются и шаржем, «выставляя уродливые формы местной жизни». «Выводы из своих статей газета дает в заключение в виде хоровых лозунгов».⁶³

Живая газета Московского института физкультуры агитировала за спорт. В информации о «выпуске», показанном в рабочем клубе им. Федорова, говорится о четырех «номерях»: деревенских частушках в коллективном исполнении под названием «и-го-го», которые «вызывали дружный хохот аудитории»; о коллективной декламации, выполненной «на редкость четко и художественно»; о «печатной машине», составленной из спортсменов, которая «под музыку работала и на глазах зрителей печатала лозунги физкультуры»; об агитке «Буржуазный спорт и пролетарская физкультура». Судя по всему, живая газета студентов-спортсменов была зрелищна, заразительна. Автор заметки подчеркивает, что все номера были «на редкость удачные и веселые», что студенты, «молодые ребята, пылающие крепостью и здоровьем», агитировали за спорт не только содержанием «газеты», но и всем своим видом, энтузиазмом.⁶⁴

Как уже говорилось, клубная живая газета была тесно связана с профессиональной, что по-разному оценивалось современниками.

Одни не признавали социально-эстетического значения самодеятельной живой газеты, смотрели на нее как на сырой материал, послуживший основой для создания и развития профессионального эстрадного «синеглазого» театра.⁶⁵

Другие настойчиво стремились разграничить пути самодеятельных и профессиональных «газет», подчеркнуть самобытность клубной газеты, отрицательно оценивали «разлагающее» влияние на нее «Синей блузы».⁶⁶

Вполне определенно проявилась и третья точка зрения: живая газета развивается «по двум руслам — самодеятельного и профессионального театра. Но эти два русла по существу сливаются в один театр. Ибо и самодеятельная (клубная) и профессиональная живая газеты пользуются одними и теми же приемами театрального мастерства, служат одним и тем же общественным целям».⁶⁷

Все названные решения вопроса небезосновательны, каждое содержит в себе некое рациональное зерно, что и должно быть учтено при изучении истории самодеятельной живой газеты в наше время. Но очевидна плодотворность изучения самодеятельной живой газеты в тесном единстве с профессиональной, с которой она была связана узами родства и отношениями взаимодействия. Даже О. Брик, утверждавший, что самодеятельность «дальше воспитательного значения для участников» не идет, одновременно писал о том, что «Синяя блуза» суммировала «опыт самодеятельных драмкружков в неких новых театральных формах и, не отрываясь от них», закладывала «фундамент новой театральности».⁶⁸ Это, несомненно, было признанием значимости творческого опыта самодеятельной живой газеты для развития «Синей блузы» — было что «суммировать». Важно понять, как и с какой стороны этого опыта усваивала, «суммировала» «Синяя блуза». И каким образом оказывала обратное воздействие.

И практики, и методисты, и рецензенты, и историки, и теоретики самодеятельного театра отмечали прежде всего опору лучших выпусков клубных живых газет на местный материал, их связь с проблемами, жизнью своего города, предприятия, клуба. Самодеятельные живогазетчики часто шли от своего производственного, социально-бытового опыта, от местного факта, события, стараясь придать ему

обобщающий смысл, сделать из него нравственный, политический вывод. При всем разнообразии проблематики живогазетный театр, инсценируя материал, опирался «на два полюса: патетику и сатиру».⁶⁹ При этом «пафос утверждения и страстность отрицания дополняли друг друга, рождались на едином дыхании».⁷⁰

Сочетание пафоса и сатиры было свойственно самодеятельному агиттеатру с первых его шагов в эпоху гражданской войны и военного коммунизма. И живая газета, в том числе и «Синяя блуза», унаследовала это свойство и развивала его в новых условиях.

Суть этого развития заключалась в видоизменении пафоса, в обогащении палитры комического за счет усиления в нем элементов юмора, шутки, рождавших жизнерадостный смех. Поэтому, характеризуя живую газету, по-видимому, правильнее говорить о сочетании не патетики и сатиры, а патетического и комического (сатирического и юмористического, «шуточного»). Иной характер приобрел и пафос. По сравнению с суровым (иногда с оттенком истовости, жертвенности) пафосом театра гражданской войны, пафос живых газет был светлым, жизнеутверждающим.

Носителями этих новых свойств был прежде всего молодежный самодеятельный клубный актив — непосредственные исполнители живых газет. Профессиональные живые газеты постоянно питались этим задорно-веселым, оптимистично-жизнерадостным духом массового «живогазетного» движения.⁷¹

В описании постановок живых газет постоянно встречаются эпитеты «бодрый», «заразительный», «веселый». Вот отзыв о живой газете «Коммунальник»: «кружковцы играли заразительно весело». О живой газете «Красного путиловца» читаем: «конферансье-шуты очень смешили публику, вкусы которой они, очевидно, хорошо изучили».⁷² М. И. Калинин, побывавший на одном из представлений «Синей блузы», оставил такой отзыв: «Хорошо. Потому что весело».⁷³

Пафосное и комедийное начала живой газеты сливались, рождая общий, надсмысловой, возникавший на стыке, на взаимодействии смыслов отдельных «номеров» жизнеутверждающий настрой. В этом плане были вовсе не бессодержательны марши и перестроения, всякого рода кульбиты и пирамиды.⁷⁴

Тематическое разнообразие живой газеты, организованное вокруг пафосно-комедийного стержня, определило со-

бой и формальное разнообразие. Живая газета «стала не только средоточием всех форм, уже изобретенных клубным театром (инсценировка, иллюстрированный доклад, художественно оформленная речь... инсценированный суд, такой же отчет и т. д.), но и сама для своих практических нужд стала изобретать новые формы».⁷⁵

«С уверенностью можно сказать, — писал о живых газетах другой исследователь, — что большая часть их работы носит к о м п и л я т и в н ы й характер: они переносят в нашу современность приемы самых разнообразных стилей, они обращают их на потребу современности, они м о н т и р у ю т их...»⁷⁶ (разрядка моя. — А. Ш.).

В этой собирательно-заимствующе-компиляционно-приспособительно-монтажной работе можно усмотреть размежевание (и взаимоувязку) функций самодеятельной и профессиональной живых газет. Самодеятельные исполнители приносили в живую газету все, что они умели, все формы и приемы самодеятельного театра, все, что они видели и запомнили из зрелищных форм театра ярмарок и гуляний, бытовые, праздничные и спортивные игры. Они мало заботились о композиционной целостности, завершенности зрелища. Создавая очередной выпуск газеты, они шли, главным образом, от наличия поступившего в газету обработанного материала, от того, какие формы его подачи знакомы и освоены, кого на данный момент из самодеятельных артистов, музыкантов, танцоров можно привлечь к выпуску. Если позволяли условия, они могли включить в газету более 30 «страниц» — сводный хор и оркестр (газета «Коммунальник»), мало думая о композиционной стройности и не очень учитывая возможности зрительского восприятия. Если возможности были скромными, живогазетчики могли обойтись 3—4 страницами.

Форма самодеятельной живой газеты была открытой, незавершенной. Живая газета представляла собой «как бы „конгломерат“ форм уже существующих и резервуар для имеющих появиться».⁷⁷ Автор одной из статей, перечисляя и комментируя формы подачи материала в живых газетах, называл более шестидесяти («далеко, конечно, не исчерпав всех возможностей») крупных, сложных и простых форм: «заголовок» и концовка, оратории, литмонтаж, обозрение, статьи-воспоминания, частушки и куплеты, раешник, петрушка, лубок, комические объявления, «подарки», пожелания и конкурсы, живая реклама, живые диаграммы, живой

алфавит, «телефон», «шарманка», «сеанс гипноза», теневой театр, «зверинец» и т. д. и т. п.⁷⁸ Из других источников и описаний живых газет мы узнаем о «машинных инсценировках» (имитация работы парового молота, поезда, станка и т. п.),⁷⁹ об инсценировках-трюках («рыбки», «карлики»), об инсценировках-мистификациях и т. д.⁸⁰

Над конструктивной цельностью, отбором и совершенствованием выразительных средств работала профессиональная живая газета. Она изначально стремилась к завершенной и совершенной форме живой газеты. «Синяя блуза» создала тип короткой, сжатой, энергично развивающейся программы, рассчитанной на час («номера точно хронометрированы, никаких задержек и пауз — это главное»),⁸¹ состоявшей из определенного набора располагаемых в строгой последовательности «номеров».⁸²

В середине 20-х годов самодеятельная и профессиональная живая газета приобрела исключительную популярность.

В декабре 1924 года московский пролеткульт обследовал более ста московских клубов. Выяснилась следующая картина. В 102 клубах за три месяца (сентябрь, октябрь и ноябрь) прошло 517 вечеров, «из них вечеров с новыми формами художественной работы (живая газета, агитсуд, инсценированный доклад или отчет) — 317, что составляет 61%. Из этого числа живые газеты — 74% (235). За этот же период в обследованных клубах состоялось 88 выступлений профессиональных живых газет — „Синей блузы“, „Красного крокодила“, „Красного перца“, „Радио-газеты“».⁸³

За три месяца (декабрь 1924-го, январь, февраль 1925-го) в Бонячкинском клубе текстильного города Вичуга (Иваново-Вознесенской губернии) было показано 14 выпусков живой газеты, на которых присутствовало в общей сложности более 13 тысяч человек.⁸⁴

Распространение и популярность живой газеты (в том числе и профессиональной) в середине 20-х годов обусловлены целым комплексом причин социально-культурного характера.

Живая газета не только поддерживалась и популяризировалась, но и внедрялась агитпропами партийных организаций, государственными и профсоюзными органами культуры, поскольку в ней видели новую, свежую, соответствующую изменившимся условиям (вместе с тем сохранявшую преемственность с предыдущим периодом) форму художест-

венно оформленного политического просвещения и агитации.⁸⁵

Универсальность живой газеты, ее мобильность, приспособляемость к любым акциям и кампаниям, к зимним и летним условиям работы импонировала клубным работникам.

Едва ли не решающее значение имела популярность новой формы у самого многочисленного и активного посетителя клубов — молодежи. Живая газета опиралась на широкую зрительскую аудиторию благодаря тому, что вобрала в себя элементы из разных пластов культуры, отвечала широкому диапазону потребностей массового посетителя клубов. В живой газете отразился повседневный рабочий быт, близкий исполнителям и зрителям жизненный уклад со всеми его положительными и отрицательными сторонами. В эстетике живогазетного театра своеобразно отозвалась и преломилась тяга к урбанизму (американизму, как тогда говорили).⁸⁶ И вместе с тем в живой газете нашли свое воплощение традиции народной художественной культуры, идущие от народных праздников, увеселений, игр, театра ярмарок.⁸⁷

Инсценировки на клубной сцене

К исполнению инсценировок на сцене привлекались, как правило, участники всех клубных художественных кружков.

Инсценировки историко-революционного содержания разыгрывались в дни красного календаря, приурочивались к съездам, международным форумам, событиям в жизни партийных, профсоюзных, комсомольских организаций города, района, предприятия. Они тяготели к массовости, зрелищности, монументальности. В этом сказывались различные причины и влияния: приуроченность к знаменательным датам, традиции массовых зрелищ предшествовавшего периода, в известной степени — влияние теории Единого художественного кружка, требовавшей согласованных усилий всех клубных кружков в разработке единой темы.

Пятидесятилетие Парижской Коммуны (1921 год) было отмечено в шести районах Петрограда инсценировками, подготовленными объединенными силами клубных кружков каждого района. «Текст был разработан в приемах, уже установившихся для массовых инсценировок и восходящих в значительной своей части к опыту Красноармейской Драматургической Мастерской. Революционное событие изла-

галось в последовательных эпизодах и через концовку политического митинга связывалось с современностью. В центре стоял хор — парижские рабочие с вожаком, корифеем Делеклюзом. Враги олицетворялись в Тьере и „масках“ буржуа, жандармов и генералов. Действие происходило на двух площадках, изображавших восставший Париж и белый Версаль». ⁸⁸ В зависимости от местных условий эти две площадки то были размещены в противоположных концах зала, то выстраивались на сцене.

В 1922 году в рабочих клубах Петрограда инсценировками широко отмечались Июльские дни 1917 года и пятая годовщина Октября. В Оперном театре Народного дома усилиями хоровых и драматических кружков рабочих клубов была показана монументальная инсценировка «Победа Революции». На огромной сцене, «открытой до последних планов, на покато́м помосте расположился объединенный рабочий хор, до полутора тысяч человек. Целое черное и красное море голов, платков, блуз. Посреди этого моря — на двухсаженной высоте мостки, ограниченные конструкцией из колес и приводных ремней. На мостках, как бы плывя над головами хора, разместились актеры». Инсценировка была построена на сочетании хорового пения и пантомимы. «Хор поет о войне — на подмостках проводы уходящих красноармейцев. Бой. Герои падают. Траурная песня хора. Победные песни. Трудовые песни. Праздничные пляски на подмостках». ⁸⁹ Для инсценировок был характерен общий мажорный тон.

Разумеется, даты красного календаря были различными, в том числе связанными с трагическими событиями. К годовщине 9 января в 1924 году московскими клубами готовились инсценировки «Кровавое воскресенье» и «Политсуд над Гапоном». Однако и в этом случае представления заканчивались мажорно.

Как и в предшествовавшие годы, «будучи историческими по сюжету... инсценировки, однако, не претендовали на историзм. Их создатели искали в прошлом обоснования событий, совершающихся сегодня, поэтому из прошлого брали лишь тему столкновения народа и власти, угнетавшей его. Наиболее значительные эпизоды этих столкновений давались в различных произвольных сочетаниях, но везде таким образом, чтобы Октябрьская революция представляла как итог и завершение многовековой борьбы трудящихся за свое освобождение». ⁹⁰

Кроме дат красного календаря, инсценировки на историко-революционные темы часто приурочивались к съездам и годовщинам партийных, профсоюзных, комсомольских организаций. В Орехово-Зуеве в честь 5-й годовщины Узедного профбюро была поставлена «массовая объединенная инсценировка». Музыку к ней написал ореховский композитор С. Н. Корсаков. Последовательность сцен была такова: «Прошное» (отдельные этапы жизни ореховских рабочих); «Голод», «Забастовка», «Разруха», «Апофеоз» («Линию Профинтерна, слышишь?..»). «Все эти сцены, кроме апофеоза, рисуют жизнь и борьбу орехово-зуевских рабочих».⁹¹

Текст инсценировок был авторским или коллективным. Так, к Октябрьской годовщине 1924 года большинство рабочих клубов готовили инсценировку Д. Толмачева «Ноябрьские Октябрины». С текстами авторских инсценировок, печатавшихся в журналах и сборниках, принято было обращаться вольно, переделывать их, приспосабливать к местным условиям.

Нередко тексты инсценировок создавались в коллективах, что поощрялось местными руководящими органами. Так, в 1925 году были выпущены специальным изданием инсценировки самодеятельной театральной мастерской при ленинградском Доме просвещения им. Некрасова: «Октябрьские дни», «Багаж старого года» (инсценировка, приуроченная к новомуднему празднику), «Крест и винтовка» (к 9 января), «Этапы революционной борьбы» (к июльским дням), «Об одном пустозвоне Лорде Керзоне» (отклик на ноту английского правительства Советской России).⁹² «Различные способы, которыми были построены все эти инсценировки: иногда кружок, выслушав политический доклад и обсудив общий план инсценировки, выбирает маленькую комиссию, разрабатывающую окончательный текст; иногда остоу инсценировки разлагается на сцены, поручаемые отдельным членам кружка; иногда же в основу работы кладется какой-либо беллетристический или стихотворный материал, собираемый кружком».⁹³

Множество клубных инсценировок было непосредственно связано с текущим днем и проблемами производства, деятельностью общественных организаций, налаживанием нового быта: «О купце Вавиле и кооперативе», «Ленинский комсомол за ленинской учебой», «Трамвай», «Смычка» и т. п. Производственные и бытовые инсценировки представ-

ляли собой либо короткие «сценки» аллегорического, сатирического характера, либо развернутые композиции, состоявшие из ряда эпизодов, связанных каким-либо единым «ходом». Пример первого рода инсценировки — «Ножницы дыбом»: «Сущность пьесы: экономические ножницы под влиянием нэпа, живой церкви и самогонки разжимаются. Но приходит на смену совзнаку — червонец, а за ним чистка, кооперация и электрификация, берутся за ножницы и сжимают их: паразитам приходит конец.

В публике веселый смех. По окончании одобрительные возгласы».⁹⁴

Распространенным типом многоэпизодной инсценировки, отражавшей деятельность общественных организаций, был «инсценированный отчет» партийного комитета, фабкома, комитета комсомола. К примеру, инсценированный отчет фабкома одного из московских предприятий включал в себя сцены «на производстве, рабочий день красного директора, рабочий день фабкома, охрана труда, приемный покой, быт домов-коммун, производственное совещание и проч.» Связывал отдельные блоки инсценировки «осмотр фабрики членами германской делегации Профинтерна». Крупные сцены дробились на ряд эпизодов. Так, «день завкома» включал в себя «наводнение» заводского комитета журналистами, представителями всевозможных хозяйственных учреждений, картины «удовлетворения нужд рабочих» («оплата сверхурочных, выдача всякого рода налогов, командирование детей рабочих в фабзавучи, прием бесконечных заявлений о комнатах»). Среди прочих была и комическая сценка. Работница, для того чтобы написать заявление на жилье, дает подержать своего ребенка председателю завкома, «который беспомощно старается успокоить его». Игровые сцены сопровождались и перемежались «лозунгами на экране, кино-фильмой, частушкой». Не все в инсценировке получилось выразительно. В сцене «Быт коммуны» «авторы сценария увлеклись фотографией отдельных деталей», не сумели обобщить факты. В частности, не удалось заострить смысл сцены, «когда с лестницы сходят пионеры с пением революционных песен и на эту же лестницу поднимаются подвыпившие отцы». В корреспонденции отмечена одна из характерных черт инсценировок 20-х годов: кроме драмкружковцев в представлении участвовали «подлинные члены завкома, делегаты и делегатки, другие рабочие».⁹⁵

Производственно-бытовая инсценировка иногда разрасталась до театрализованных представлений «всего рабочего дня».⁹⁶

К концу 1925 года упоминания об инсценировках на клубных сценах все реже попадают на страницы прессы. Это не значит, что сценический вариант инсценировок умер. Он был поглощен живой газетой. Инсценировка в различных ее тематических и стилевых вариантах постепенно приспособлялась к нуждам живой газеты, входила в ее структуру.

УЛИЧНЫЕ ИНСЦЕНИРОВКИ И ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ПРАЗДНЕСТВА 20-Х ГОДОВ

Уличные инсценировки в 20-е годы проводились повсеместно, хотя и не с таким размахом, как это было в 1920 году в Петрограде.

С известной долей условности их можно отнести к трем типам: инсценировки-зрелища, инсценировки-действия, политкарнавалы.

Инсценировки-зрелища

Инсценировки-зрелища строились с учетом опыта сценических инсценировок и массовых петроградских представлений 1920 года. Нередко на площадь переносились несколько модифицированные клубные сценические инсценировки. Зрелищная эффектность достигалась введением техники — гражданской и военной (дикивинных в те времена автомобилей, аэропланов, орудий), экзотических предметов и животных.

Показательна в этом отношении массовая минская инсценировка 1924 года «Чуешь, Беларусь», посвященная четвертой годовщине освобождения Минска от белополяков.⁹⁷ Она исполнялась дважды: 10 и 11 июля. В первый раз — 10 июля — в зале Дома культуры после открытия сессии Белорусского ЦИКа. Во второй раз — 11 июля — на площади.

Инсценировка на площади завершилась «примерным боем между Красной Армией и белополяками за город Минск». В бое, длившемся около 20 минут, участвовали кавалерия, артиллерия, пехота, пулеметы, тачанки.⁹⁸

Летом 1924 года в Москве были проведены массовые инсценировки в честь XIII съезда РКП(б) и V конгресса Коминтерна, исполненные силами драматических, хоровых, музыкальных кружков, физкультурных и пионерских организаций текстильных клубов столицы. В инсценировке «Ленин умер, но жив ленинизм» (к XIII съезду РКП(б)) участвовало до 1200 человек (зрителей — 40 тысяч). «Был показан целый ряд живых картин в соединении с коллективной декламацией, объединенными хорами и оркестрами». Во второй инсценировке «Привет текстилей Коминтерну» участвовало до 2000 человек, зрителей было около ста тысяч.⁹⁹

Этим же летом в Москве «силами рабочих клубов»¹⁰⁰ была проведена еще одна массовая инсценировка — «Июльские дни». Она включала в себя наиболее значительные эпизоды нарастания революционного движения. Инсценировка строилась на массовых сценах («Приезд Ленина, Совет рабочих депутатов, большевики, меньшевики, солдаты, юнкера, вооруженные рабочие, толпа, бои в июльские дни, разгром „Правды“, октябрьские дни и апофеоз — победа III Интернационала»). Все эти сцены сопровождалась и «связывались» объединенными оркестром, хором и коллективной декламацией. Происходящее разъяснялось через радиорупоры, расположенные в четырех концах спортарены. Отдельных ролей, если не считать Керенского, в инсценировке не было («10 речей по 3 слова и по 100 карикатурных движений — такова была роль Керенского, мечущегося на мотоцикле между трибунами Временного правительства и Совета рабочих депутатов»). Зато «были введены орудия, пулеметы, до 600 винтовок — все с холостыми зарядами, — автомобили, мотоциклы и велосипеды». По свидетельству автора описания, «правдивость и яркость массовой инсценировки, несмотря на большой дождь, так захватила внимание присутствующей 25-тысячной толпы, что в заключительном эпизоде, в построении III Интернационала и демонстрации приняли участие все зрители».¹⁰¹ Однако, несмотря на этот заключительный эпизод, московские инсценировки были прежде всего зрелищами, рассчитанными на сочувственное, но пассивное восприятие присутствующей многотысячной толпы, зрелищами, где все было подчинено творческой воле режиссера, компоновавшего массовые сцены, где эффект во многом достигался за счет введения отрядов красноармейцев, боевой и гражданской техники.

Зрелищная сторона получила дальнейшее развитие в массовых инсценировках, посвященных 10-летию Октября, почти повсеместно проведенных в дни празднования годовщины. К подготовке Октябрьских торжеств в Петрограде вновь широко привлечены были профессиональные художники, режиссеры, исполнители.¹⁰² Упор был сделан на использование армейских частей и техники, в ряде случаев потеснивших, а то и вытеснивших самодеятельных исполнителей. Крайним выражением этой тенденции стала ленинградская инсценировка на Неве — «индустриальное массовое празднество», «построенное на свете, звуке и огне».¹⁰³ Целевой установкой этого зрелища было: «максимум техники, минимум живой силы».¹⁰⁴

В дни празднования десятилетия Октября массовые инсценировки прошли во многих городах страны. В ряде случаев сюжетом зрелищ послужили местные события революционной борьбы, в других — события общероссийского масштаба.

8 ноября в Киеве на ипподроме была дана инсценировка восстания арсенальцев в 1917 году. «Перед зрителями прошли все этапы: собрание подпольной большевистской группы, расклейка революционных прокламаций, агитация на улицах, патрули гайдамаков, разгонявших толпу, рабочие демонстрации с красными флагами и пением и подготовка восстания в Арсенале. Отдельные моменты инсценировки, например, начало осады Арсенала, атаки кавалерийских и пехотных частей, фугасные взрывы, поднимавшие целые облака земли и дыма, реально воспроизводили картину прошлой героической борьбы... Инсценировка закончилась парадом Красной Армии, освободившей остатки уцелевших защитников Арсенала». Появление Красной Армии было встречено громовыми «ура» пятидесяти тысяч зрителей.¹⁰⁵

В некоторых городах была осуществлена инсценировка взятия Зимнего дворца. В Армавире Зимний изображала гостиница, внутри которой заседало «Временное правительство». В штурме участвовали красноармейские части, броневик. В Николаеве Зимним дворцом был музей Верещагина. После взятия Дворца с балкона Окрисполкома в рупор была прочитана речь Ленина.¹⁰⁶

Гарнизон г. Тирасполя было проведено «взятие Перекопа». Для воспроизведения места действия — перекопского вала — использовали старинную турецкую крепость, расположенную вблизи города. В Самарканде на площади была

поставлена пантомима с участием 400 человек «Вставай, проклятым заклеянный». Был показан бой с басмачами.¹⁰⁷

Как и прежде, многие организаторы массовых инсценировок искали пути вовлечения в действие присутствующих, преодоления разделения участников праздника на исполнителей и зрителей. При проведении инсценировок типа зрелища это удавалось редко, главным образом в финале-апофеозе, при исполнении заключительной песни, парада и т. п.

Инсценировки-действия

В те же годы были сделаны попытки построить инсценировку на иных основаниях, сочетать начала организации и импровизации, предусмотренные сюжетные ходы со спонтанно возникающими действиями, заранее отрепетированные «сцены» с эпизодами ритуального характера, включавшими большинство присутствующих на празднике.

Своеобразной инсценировкой-действом был театрализованный ритуал переименования петроградских заводов, проведенный в дни пятилетия Октября в 1922 году. Переименование проходило на фоне начавшегося процесса хозяйственного возрождения. Заводские общественные организации выносили решения о присвоении предприятию нового названия, а заводские кружки разрабатывали церемониал переименования, который сочетал реальные, подлинные действия «с действиями художественного и символического порядка». На Путиловском заводе, которому присваивалось название «Красный путиловец», праздник начался в большом деревянном бараке — временном клубе завода. На эстраде перед занавесом были сооружены пять ступеней — пять лет Советской власти. Сначала шла инсценировка обычного типа, рассказывавшая о пяти прожитых годах. Затем раскрывался занавес. «За ним — председатель завкома, дирекция и другие заводские организации. Вручается знамя с новым названием завода. Хор поет. Краткие речи. Во главе со знаменем толпа выходит из барака, с факелами в руках обходят в темную осеннюю ночь всю огромную территорию Путиловского завода. Остановка у ворот. Под пение и удары в наковальню снимается старая вывеска и прибавляется новая».¹⁰⁸

Элементами этой инсценировки-действия явились традиционная инсценировка на сцене (инсценирование исторической хроники), митинг, факельное шествие, сопровождаемое пением революционных песен, церемония замены старой вывески новой под звон наковальни. Участники ритуала — рабочие завода, активисты, драмкружковцы — превращались то в непосредственных исполнителей, то в зрителей.

В августе 1923 года в Иваново-Вознесенске состоялась грандиозная инсценировка «Так было в 1915 году в Иваново-Вознесенске», местом проведения которой стало пространство города, а участниками 20 тысяч рабочих и служащих. Инсценировка была посвящена восьмой годовщине забастовки и расстрела (погибло около 30 человек), когда рабочие-текстильщики вышли на улицы города с требованием прекращения войны и повышения заработной платы. Сценарий инсценировки в основном воспроизводил «сюжет» реального события. Город, насколько это было возможно, «принял вид» 1915 года. По улицам разъезжали «казацьи отряды», на прежних постах появились полицейские. На здании бывшей городской управы заняла свое место вывеска с двуглавым орлом. В шестнадцать часов началась «забастовка» на всех фабриках, и колонны рабочих двинулись на площадь перед городской управой. «По дороге им приходилось прорываться сквозь усиленные казацьи и полицейские посты. На площади представители местного подпольного комитета требовали полицейстера для дачи им объяснений по поводу последних массовых арестов рабочих». Затем колонны участников «забастовки» двинулись к тюрьме, «чтобы освободить находящихся там своих товарищей», но были встречены отрядом солдат. «Всюду разбросаны прокламации РСДРП (большевиков), ораторы произносили страстные, зажигательные речи, тысячи рабочих и работниц, актеры этого изумительного зрелища стараются прорваться к тюрьме. Солдаты берут на изготовку. Офицер командует: Пли! Несколько десятков рабочих падают. Их потом увозят на телегах».

После окончания инсценировки был проведен митинг. «Вся площадь обнажила головы и поет похоронный марш в память павших бойцов». Интересно замечание автора корреспонденции относительно чувств и поведения тех участников инсценировки, которые не были привлечены к подготовительным репетициям: «Настроение, вначале немного смешливое, — слишком необычна обстановка, — становит-

ся серьезным, сосредоточенным: тяжело давит прошлое. Еще у многих рабочих свежа в памяти эта кровавая бойня».¹⁰⁹

«Ценные достижения этой Иваново-Вознесенской постановки 1923 года заключаются в ее большом масштабе — весь город, в широком охвате ею пролетарских масс города..., в ее простом, до примитива доходящем содержании, в том, что сами массы участников были драматургами, создателями всего текста зрелища, в том, что все зрелище в целом и все его отдельные картины были тщательно организованы...»¹¹⁰

Очевидно, не без влияния Иваново-Вознесенской инсценировки подобные ей действия в последующие годы были организованы в городах губернии. Так, в небольшом городе Вичуга дважды в 1924 и 1925 годах, зимой, были проведены инсценировки, посвященные событиям 1905 года. Инсценировка 1925 года включала следующие эпизоды: забастовку, требования рабочих, столкновение с черносотенцами, расстрел. Организаторами действия выступили активисты самого крупного в Вичуге Бонячкинского клуба. В инсценировке участвовали рабочие, руководимые «десятскими» из состава драмкружка (60 человек). «Никаких специальных конструкций для этой постановки не строили, а использовали только благоприятные местные условия (главным образом, постройки)».¹¹¹ Началась инсценировка на площади у вокзала, а закончилась возле ворот фабрики (от вокзала до фабрики около полутора километров), «где и был сделан расстрел рабочих».¹¹² Несмотря на мороз, инсценировка привлекла до трех тысяч человек.

Инсценировки, аналогичные Иваново-Вознесенской, в последующие годы проводились в Казани («Инсценировка Европейской войны», август 1924 г.),¹¹³ Воронеже («Октябрьский переворот в Воронеже», 1927 г.),¹¹⁴ Новгороде и других городах.

Политкарнавалы

Для того чтобы праздник был настоящим праздником, надо действовать, писал А. В. Луначарский, не так, «чтобы вся разумная организация наклеивалась, как пластырь на физиономию народа, а так, чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазма, насквозь искренний замысел руководителей — с другой, сливались между со-

бой».¹¹⁵ Этот принцип постарались воплотить организаторы майских и ноябрьских праздничных демонстраций середины 20-х годов (начиная с 1923 года).

«Стало больше веселого шума, больше праздничного озорства, отмечала „Петроградская правда“ 9 ноября 1923 года. — Столь же многочисленны и оживленны колонны, как, скажем, в 19 или 18 году. Но характер другой. Теперь они стали как-то увереннее, спокойнее и веселее. Чем-то напряженным, почти зловещим дышали они в 19 и 18 гг. Манифестация тогда была не только празднеством-юбилеем, это был смотр сил. Атмосфера во время демонстрации была насыщена духом борьбы... Тогда рабочий боролся, теперь он просто празднует».¹¹⁶

«Просто празднует» — формула не совсем точная. Возникшая в середине 20-х годов особая форма демонстрации — политкарнавал, кроме выражения празднично-веселого настроения, преследовала агитационные цели. Но характер и направленность агитации существенно изменились. «Эпоха военного коммунизма сменилась хозяйственным и промышленным строительством страны. Стратегические и тактические задачи Союза были перенесены с театра военных действий на заводы и фабрики. Образовался н о в ы й ф р о н т — хозяйственный» — так оценивалась общественно-политическая агитационная основа празднеств 20-х годов.¹¹⁷

Политкарнавал родился, как и все формы раннесоветской праздничной и театрально-художественной самодеятельности, путем внутреннего преобразования массовых общественно-политических акций, в данном случае — способом театрализации манифестации. Политкарнавал с его шумными и пестрыми платформами, символическими фигурами, метафорическими группами как целое предстал огромной движущейся инсценировкой.¹¹⁸

На майской демонстрации 1925 года в Ленинграде участниками инсценировок были рабочие — 60%, служащие — 25%, красноармейцы — 5%, вузовцы и школьники — 6%, профессиональные исполнители (профессиональные живые газеты, Госагиттеатр) — 4%.¹¹⁹ «Таким образом, основными участниками зрелищной стороны праздника стали в подавляющем числе фабричные и заводские ячейки. На их „работе“ лежит центр тяжести оформления праздника, они дают всю ту яркую политсатиру, которая пререзает праздник, они привозят на площадь Урицкого свои работающие стан-

ки, они — „подлинные кузнецы“ отбивают на „подлинных“ наковальнях марш...». ¹²⁰

В эти годы почти повсеместно отказывались от организации главного городского праздничного зрелища (а иногда и слияния праздничных колонн в единую демонстрацию на центральной площади).

20 апреля 1923 года на заседании губернской первомайской комиссии Московского комитета РКП(б) были высказаны мнения «о принципах празднества», хорошо выражающие тенденцию тех лет. Члены комиссии сошлись на том, что «нужно отказаться от той поденщины и военщины, в какие выливались прошлые первомайские празднества», что «строгие демонстрации, парады только утомляют рабочие массы и вызывают в них некоторые недовольства». «Первомайскому торжеству нужно придать характер действительного праздника, предоставив рабочим, предприятиям и районам определенную свободу действия, самостоятельность и инициативу...» Празднество «должно выразиться в загородных прогулках, танцах, карнавальном шествии, пении, уличных инсценировках и т. д.». ¹²¹

Вот некоторые фрагменты праздника 1 Мая 1923 года в Москве. «Баумановский район. <...> Вдоль Покровской улицы расположились комсомольцы со своими карнавальными колесницами. Всем от них досталось, больше попам. И настоящая колоколяня. И пляшущий поп — все сделано неподражаемо. Каждый завод, каждая фабрика хотят друг друга перещеголять своей изобретательностью. И каждый из них оригинален.

Рогожско-Симоновский район (Таганка). Украшенные трамваи. Ряженные. Навстречу карнавал. На трибуне тт. Луначарский, Куйбышев и другие...

Сокольнический район. <...> Впереди колонн идут ряженные в костюмы всех народностей красочные группы, и тут же на ходу разыгрываются потешные инсценировки, побуждающие крепко смеяться... Завод бывш. Бландова инсценирует капитал. У красных сокольнических пекарей впереди идет тов. Г. В. Чичерин ¹²² и тянет за собой длинную свору заграничных правителей... К трибуне вплотную подъезжает автомобиль „Красного богатыря“. На автомобиле в громадной калоше — Пуанкаре, Вандервельде и прочая „знать“ с попом во главе». В колоннах были широко представлены театрализованные модели продукции заводов и фабрик и процессы труда. Шли строители с моделью шес-

тизтажного здания, бабаевцы несли аэроплан, который «аппетитно помахивал коробками конфет», каучуковцы «вышли с дирижаблем и изделиями своего производства». Пожарные устроили целую феерию: «С каланчи сокольнической пожарной части свисают тяжелые гирлянды, бьет фонтан воды выше каланчи, и по канатам наземь один за другим на руках отчаянно скользят пожарники». Среди почетных гостей Сокольнического района — «Всероссийский староста тов. Калинин».¹²³

Инсценировки, как правило, специально подготавливаемые к каждому празднику-политкарнавалу, были разнообразны по тематике, различны по протяженности, разработанности сюжета, характеру игры и взаимодействию с остальными участниками демонстрации. Тем не менее условия их исполнения определяли некоторые общие параметры политкарнавальной инсценировки. Постоянно меняющаяся обстановка (узкая улица, площадь, движение, короткие остановки), зрители, окружающие со всех сторон, ограниченная игровая площадка¹²⁴ не позволяли широко вводить в демонстрацию многолюдное, многосерийное, длительное зрелище. Попыток дать более или менее развернутое представление было немного. В 1925 году в Ленинграде несколько раз в процессе первомайской демонстрации была показана «комедь молодецкая про Петрушку советского», подготовленная студентами Политехнического института. Инсценировка включала в себя четыре кратких эпизода и концовку («Из разговоров с друзьями», «Кузькина мать», «Помни о Доброхиме», «Помни о МОПРе»). Каждый эпизод анонсировался специальным плакатом. В «фургонном действии» участвовали Петрушка, Дед Пахом, красноармеец Уркварт, пан, эс-дек, помещик Фош, Усас. Использовались — противогазы, винтовка, сабля, палка, крест, розги, дым, специальные костюмы, грим. Действие шло под аккомпанемент гармошки.¹²⁵

Однако самой распространенной была короткая, максимально сжатая по времени и упрощенная по сюжету инсценировка типа интермедии. «Интрига отсутствует или слабо намечается. Целью изображения является один из моментов международной или внутренней политики, взятый отдельно и доведенный до возможной яркости и убедительности. Назвать этот вид можно было бы схемой. Схематично содержание, действие, схематичны и маски-типы, изображающие нечто по данной схеме».¹²⁶ На политкарнавалах широко бы-

ли представлены аллегорические живые картины, группы ряженных, отдельные персонажи — «маски», вкрапленные в ряды демонстрантов. Вот несколько типичных сцен и фигур политкарнавала.

Ленинград. 1925 год. На коленях огромной трехмерной фигуры Капитала сидит «поп», «он благословляет толпу, выпивает, разговаривает с деревянной фигурой капитала».¹²⁷ На другом автомобиле исполняется аллегорическая сцена Слон и Моська. Моська — «желтая пресса» — бросается на огромного трехмерного Слона, прыгает, тщетно пытаясь выхватить из хобота серп и молот.¹²⁸

Иваново-Вознесенск. Демонстрация 7 ноября 1925 года: «...Еще автомобили. Один — живой рекомендательный список книг об Октябрьской революции. Размеренная, далеко слышная доносится с него коллективная декламация комсомольцев.

Экипажи с ряжеными. Блестящая коллекция вымерших и вымирающих типов прошлого. Поп, „фараон“, превосходительный генерал, сытый фабрикант, кулак и пр.

Развалиясь в коляске, освистываемые мальчишками, проезжают „атлантовские дипломаты“.

А дальше, рядом с гигантским сапогом кожевников, живая эмблема смычки. Пролетарий, протянувший руку олицетворению деревни — крестьянке в красном платочке».¹²⁹

А. Пиотровский небезосновательно назвал праздничные манифестации-политкарнавалы тех лет «огромными инсценировками, поставленными на колеса».¹³⁰ И дело не столько в том, что в колоннах демонстрантов было множество игровых площадок, движимых реальными и воплощенными в моторы «лошадиными силами». (В ленинградской первомайской демонстрации 1925 года участвовало 252 автомобиля и повозки.)

Восприятию демонстрации-карнавала как единого действия способствовало многое: тематическое и стилевое единство разнообразного изобразительно-вещественного и звукомзыкального «оформления» шествий,¹³¹ периодически повторяющееся звучание (крики «ура», хоровое и оркестровое исполнение одних и тех же произведений),¹³² повторяющиеся маски, ритм сменяющих друг друга пеших колонн и движущихся платформ.

Целый ряд праздничных демонстраций 1923—1927 годов был сплошь пронизан духом театрализованной игры.¹³³ Разумеется, театральность политкарнавалов в незначительной

степени имела отношение к сценическому искусству как таковому, она больше тяготела к театральности народно-бытового, обрядового действия, к формам народного балаганного зрелища. Это выражалось в оформлении, костюме, гриме, в стиле актерской игры и, что особенно важно, в характере взаимоотношений непосредственных исполнителей и массы демонстрантов, не входившей в состав «инсценировочных групп».

Среди участников политкарнавалов было много тех, кто демонстрировал свой постоянный труд. Здесь также был известный элемент актерства, изобразительности: «Бутафорский паровой молот обрабатывает металл, и рабочие демонстрируют умение обращаться с молотом и продуктом производства. Красноармейцы-артиллеристы демонстрируют процесс заряжения большого полевого орудия — демонстрируют свою учебу и т. д.»¹³⁴ Рабочие, демонстрировавшие свое производство, иногда нарочно мазали лицо и руки сажей.

Костюмы, грим исполнители инсценировок подбирали или изготавливали по принципу «маски», условной классовой или сословной атрибутики. «Фашисты, лорды и буржуи — обязательно во фраках, причем в самых невозможных по виду. Фраки грязны и изорваны, рубашки и воротнички отсутствуют, все прочее подобрано „по случаю“».¹³⁵ Для гримировки применялись жженая пробка и жирные румяна. К примеру, поп по традиции — «с большой бородой, длинными усами и шевелюрой; нос и щеки обязательно красные, брови обычно приподняты».¹³⁶ Широко использовались характерные атрибуты — бутафорские и реально-бытовые. «Чаще всего встречались ружья, деревянные кинжалы, цепи, плети, веревки, кресты, сабли, револьверы и пр.»¹³⁷

На политкарналах актеры-любители, как, пожалуй, нигде больше, часто и органично вступали в контакт с массами демонстрантов. Этому способствовали атмосфера праздника и особое состояние демонстрантов-зрителей. В этой атмосфере раскрепощенно чувствовали себя исполнители — «попы», благословляющие толпу, «генералы» и «лорды Чемберлены», угрожавшие стране Советов, просто заводские ребята-краснобаи и остряки, — «словом, те, кто в народном театре всех времен и народов срывали цветы наибольшей популярности у публики». Часто можно было видеть остановившийся где-нибудь в гуще демонстрации

автомобиль, окруженный тесным кольцом зрителей. «Свесившись с борта грузовика задорный весельчак кричит в толпу частушки и прибаутки собственного (или коллективного) изготовления. Издевается над смешными персонажами инсценировки, высмеивает зрителя в колких, но добродушных замечаниях, здоровается со зрителем и непрерывно пребывает в движении».¹³⁸ Легкость, с которой возникали диалоги персонажей с публикой, и острота, с которой публика реагировала на реплики и действия, объяснялись тем, что демонстранты не ощущали себя зрителями, отграниченными от действия, у них не было созерцательно-пассивного отношения к окружающему. Демонстрант ощущал себя участником происходящего. Для него самого существовал зритель — почетные гости на трибунах, горожане, стоявшие на тротуарах. Демонстрант свободно и активно проявлял свое отношение к окружающему. «Во время прохождения Октябрьской демонстрации можно было наблюдать, как по адресу фигур потустороннего мира, по адресу персонажей буржуазии раздавались свист, смех, остроты, улюлюканье; как на фашиста, стоящего у дверей тюрьмы на часах, заswerкали сжатые кулаки и полетели комья снега, а заключенные в тюрьмах встречались криками „выручим“. Каждая фраза, каждая шутка, брошенная в толпу с авто, моментально этой толпой подхватывается, несутся задорные ответы, завязывается импровизированный диалог. Да разве могло бы работать исполнители отдельных масс, разве могли бы они рассчитывать на минимальный успех, если бы вся эта действующая толпа была только „зрителем“. Не расхватывались бы тогда выбрасываемые дождем с автомобилей листовки, завяли бы всякие импровизационные попытки, и на много процентов утратился бы смысл уличных выступлений кружковцев».¹³⁹

В конце 20-х годов политкарнавалы превращаются в индустриальные производственные карнавалы. Изменились не только название, тематика праздничных массовых демонстраций. Во многом изменился и их характер. Постепенно сходила на нет театрализация, исчезали инсценировки. Живой актер-лицедей заменился огромными статичными куклами. На автоплатформах провозили станки, макеты, диаграммы. Ленинградская «Красная газета» так описывала ноябрьскую демонстрацию 1928 года: «Рабочие „Красного путиловца“ везут трактор. На грузовике завода им. Свердлова новенькие, только что выпущенные — последнее сло-

во техники — свежееотполированные советские станки. Поразительно красивое зрелище — шествие „Электросилы“. Впереди — модель турбогенератора, а за ней — лес копий: когда взглядишься — видишь, что это мачты электропередачи, а на них — эмблемы производства». ¹⁴⁰ А в 1929 году «Жизнь искусства» отмечала: «10-метровые бутафорские фигуры вместо 2-метровых человеческих тел — это правильный шаг для преодоления пространства и масштабов площади. Для тех же целей человеческий голос был заменен индустриальной глоткой радиоговорителя». ¹⁴¹

Человек 20-х годов действительно восхищался на празднике красотой новой техники отечественного производства. Она знаменовала успехи в строительстве нового общества, символизировала силу и непобедимость молодой страны. Но без инсценировок, массы самодеятельных исполнителей, сатирических и юмористических персонажей, запросто обставшихся с публикой, демонстрации многое потеряли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В союзе работников пищевой промышленности в начале 1923 года драматические, литературные и музыкальные кружки составляли около 55,5% от общего количества кружков, включая кружки политграмоты, профдвижения и общеобразовательные. У бумажников драматические кружки составляли 33% общего количества кружков. В союзе горняков (около 500 клубов) преобладающими видами массовой работы «являются спектакли, лекции, концерты». В союзе строителей насчитывалось 65 драматических, 21 хоровой и 29 музыкальных кружков. Остальных (политграмоты, профдвижения, общеобразовательных) — 71. В союзе металлистов «кружковая работа концентрируется в драматических кружках» (Призыв. 1923. № 2. С. 164—175).

² См.: Новый зритель. 1924. № 49. С. 11; 1925. № 24. С. 11.

³ Рабочий зритель. 1924. № 21. С. 22.

⁴ Там же, с. 2.

⁵ Рабочий и театр. 1924. № 11. С. 15—16.

⁶ Рабочий зритель. 1924. № 21. С. 2.

⁷ Рабочий и театр. 1924. № 4. С. 15.

⁸ См. резолюцию I Всероссийского совещания по художественной политико-просветительной работе 10—14 декабря 1925 г. // Политпросветраб и искусство. М., 1926. С. 67.

⁹ Пути развития театра. Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М.; Л., 1927. С. 501. Подробнее материалы совещания будут освещены ниже.

¹⁰ Рабочий и театр. 1924. № 11. С. 15.

¹¹ Рабочий зритель. 1924. № 21. С. 2.

¹² Там же, № 22, с. 21.

- ¹³ В статьях же сторонников новых форм этот процесс предстает как столкновение, как борьба, в ходе которой новое побеждает старое: «Самый беглый обзор провинциальных клубов может обнаружить по отдаленнейшим городам СССР вспышки протеста против шаблонной драмработы, переход к новому, злостному репертуару. Лозунги, брошенные в Москве, жадно подхватываются и осуществляются в провинции» (*Львов Н.* Сдвиг на местах // *Рабочий и театр.* 1924. № 7. С. 3).
- ¹⁴ *Рабочий клуб.* 1925. № 8-9. С. 94.
- ¹⁵ Там же, 1926, № 6-7, с. 101—102.
- ¹⁶ Там же, № 8, с. 63—65.
- ¹⁷ Там же, 1924, № 9, с. 79.
- ¹⁸ *Рабочий край.* 1924. 30 янв.
- ¹⁹ В Красной Армии в те времена художественная работа также развивалась под знаком «живогазетного» театра. В частях Сибирских военных округов до 1924 г. «драматические, музыкальные, хоры, танцы, образительные и прочие кружки существовали самостоятельно. Теперь же многие из них объединяются и становятся кружками художественной пропаганды... Их появление было обусловлено преобладанием на красноармейской самодеятельной сцене в 20-е гг. так называемого „живогазетного театра“. Продолжая традиции инсценировок и устных газет военных лет, новый самодеятельный театр способствовал широкому распространению таких форм, как „живые“ газеты и журналы, политические, литературные, военные, санитарные „суды“, различные импровизации, лубки, рашники и другие театрализованные представления. Все эти формы были основаны на сборе и художественно-политической обработке фактов международной жизни, жизни страны, округа и подразделения. Это открывало широкие возможности для творчества и инициативы. А если учесть, что „живогазетный театр“ соединил в себе драматическое и изобразительное искусство, инструментальную музыку, пение и танец, то станет понятным, почему именно этот жанр определил основное содержание художественной агитации и пропаганды в армии во второй половине 20-х гг.» (*Хрипунов В. К.* Художественное воспитание в Красной Армии в 20-е годы // *Художественная культура и интеллигенция Сибири.* 1917—1945 гг. Новосибирск, 1984. С. 80).
- ²⁰ *Всеволодский (Гернгросс) В.* История русского театра. Л.; М., 1929. Т. 2. С. 398.
- ²¹ *Авлов Гр.* Клубный самодеятельный театр. Л.; М., 1930. С. 93.
- ²² *Борович.* Инсценировки как метод просветительной работы. Харьков, 1924. Изд. 2-е. С. 7. На дискуссионной природе агитсудов настаивали и другие теоретики и практики самодеятельного театра. «Инсценированный суд — инсценированный диспут» (*Орлинский А.* Агитсуд // *Клубные художественные кружки.* М., 1925. С. 68).
- ²³ Агитсуды дают простор для «творчества ролей свидетелей, обвинителей, обвиняемых и т. д. К тому же не требуется обязательно для всех хорошей литературной обработки. Свидетели могут быть подобраны так, чтобы каждый не играл, а жил, думал и чувствовал вслух» (*Мосина Н.* Пути клубной художественной работы // *Клубные художественные кружки.* С. 18).
- ²⁴ *Вестник театра.* 1920. № 67. 7 сент. С. 3.
- ²⁵ Там же, № 72-73, 7 нояб., с. 16—17.
- ²⁶ *Рабочий путь (Смоленск).* 1920. № 289.
- ²⁷ *Борович.* Инсценировки как метод... С. 19.
- ²⁸ *Вестник театра.* 1920. № 72-73. С. 16—17.
- ²⁹ *Борович.* Инсценировки как метод... С. 3.

- ³⁰ Орлинский А. Агитсуд. С. 70. Очевидна условность этой классификации, в частности, разделение судов на политические и исторические.
- ³¹ Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. С. 98.
- ³² Рабочий клуб. 1925. № 1(13). С. 11. В этом же номере журнала напечатаны «Материалы по организации суда над Парижской Коммуной», не дающие возможности для театрализации. Они информативны, не содержат конфликта, элемента дискусионности.
- ³³ Щеглов Дм. У истоков // У истоков. М., 1960. С. 166—167.
- ³⁴ Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. С. 94, 95.
- ³⁵ Он же. Суд над хулиганами. М.; Л., 1927. С. 5.
- ³⁶ После одного из судов над рабочим, болевшим заразной болезнью и скрывавшим это, заразившим жену и ребенка, председатель суда вынужден давать пояснения. «Товарищи, тов. Сидоров и его жена совершенно здоровы, но взяли на себя добровольно роли больных, дабы этой инсценировкой показать всем вам, что следует за тем, когда из ложного стыда товарищи молчат о болезни, которая есть несчастье, и мы приносим тт. Сидоровым благодарность» (Рабочий зритель. 1924. № 19. С. 18).
- ³⁷ «Дело испортили разные суды над „беспартийным рабочим“, „над СССР“, „над Октябрьской революцией“ и т. д. Таких тем, правда, теперь уже не встретишь, но и „аборты“ и „венерические заболевания“... уже приелись» (Клуб. 1926. № 12. С. 25). В клубе Мытищенской группы кирпичных заводов провели «Суд над старым клубом»: «На скамье подсудимых — одетый в лохмотья старый лысый наш клуб. Свидетели: библиотеска, школа, пианино, драмкружок, хор, музыкальный кружок, физкультура и политграмота» (Рабочий зритель. 1924. № 22. С. 22).
- ³⁸ Рабочий клуб. 1925. № 2. С. 20.
- ³⁹ Слуховский М. Устная газета. М., 1924. Цит. по: Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. С. 110, 111. В армии задача выпуска «устных газет» падала на комиссара, в гражданской среде — на отделение РОСТА, на фабриках и заводах — на партийных работников.
- ⁴⁰ Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. С. 112.
- ⁴¹ Теории и практика живой театрализованной газеты. Пермь, 1929. С. 10.
- ⁴² Смушков Вад. Живая газета в клубе. М., 1922. С. 5; см. также: Буречарский В. Живая газета. Казань, 1920.
- ⁴³ «Теперь под устной газетой понимают обычно изустный пересказ очердных газетных известий, дополненный местными материалами, а под словом „живая газета“ фигурируют иллюстративные вечера на злободневные политические темы, где первую роль играют инсценированные агитки, частушки, лубки, политбалаган и т. д.» (Невский В. Н. Массовая политико-просветительная работа революционных лет. М.; Л., 1925).
- ⁴⁴ Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. С. 113.
- ⁴⁵ Е. Пермяк указывает точный и весьма ограниченный период перехода устной газеты в театрализованную — 1921 год (Пермяк Е. История живой театрализованной газеты // Теория и практика живой театрализованной газеты. Пермь, 1929. С. 10), что, очевидно, не совсем правомерно. Процесс был более длительным, не исключавшим параллельного существования „устных“ и живых газет и всякого рода переходных вариаций.
- ⁴⁶ Вестник театра. 1920. № 67. С. 4.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Корев С. Живая газета в клубе. М., 1925. С. 11.
- ⁴⁹ Рабочий и театр. 1924. № 3. Окт. С. 23.
- ⁵⁰ Мосина Н. Пути клубной художественной работы // Клубные художественные кружки. М., 1925. С. 10.

- ⁵¹ См.: *Уварова Е. Д.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945). М., 1983. С. 93, 95.
- ⁵² Там же, с. 96.
- ⁵³ См. там же, с. 102—103.
- ⁵⁴ Призыв. 1924. № 6. С. 102.
- ⁵⁵ О художественной работе в клубах. Резолюция совещания, утвержденная коллегией Наркомпроса // Политпросветработа и искусство. М., 1926. С. 67. Высказываясь в резолюции против увода «Синей блузой» клубных живых газет в сторону «вульгаризованно-революционной эстрады», совещание тем не менее в ходе обсуждения вопроса не проявило единодушия как в оценке «Синей блузы», так и ее влияния на клубную живую газету.
- ⁵⁶ *Жемчужный В.* Доклад на I Московской губернской конференции живых газет. Цит. по: *Авлов Гр.* Клубный самодеятельный театр. С. 121, 122.
- ⁵⁷ *Корев С.* Живая газета в клубе. М., 1925. С. 14.
- ⁵⁸ Рабочий клуб. 1925. № 8-9. С. 35.
- ⁵⁹ Там же, № 1, с. 74.
- ⁶⁰ Рабочий и театр. 1924. № 5. С. 29.
- ⁶¹ *Шимановский Викт.* Живая газета коммунальников // Рабочий и театр. 1924. № 8. С. 17. В этом же номере журнала воспроизводился рисунок — эскиз оформления живой газеты, выполненный рабочим трамвайного парка им. Блохина Орнатским. Им же было выполнено оформление в натуре. На эскизе свободно скомпонованы фрагменты, изображающие трамвай, водопровод, городское строительство, выезд пожарных... В изображении вкраплены два больших глаза — «всевидящее око рабкора».
- ⁶² Рабочий и театр. 1925. № 20. С. 18.
- ⁶³ Там же, № 40, с. 17.
- ⁶⁴ Призыв. 1925. № 2. С. 105.
- ⁶⁵ См.: *Всеволодский (Гернгросс) В.* История русского театра. Т. 2. (разд. «Живая газета»).
- ⁶⁶ Эта тенденция проявилась в книге Гр. Авлова «Клубный самодеятельный театр».
- ⁶⁷ *Апушкин Я.* Живо-газетный театр. М., 1930. С. 7.
- ⁶⁸ Синяя блуза. 1926. № 47-48.
- ⁶⁹ *Апушкин Я.* Живо-газетный театр. С. 20.
- ⁷⁰ *Уварова Е.* Эстрадный театр. С. 106, 107.
- ⁷¹ Вот как описывается аудитория I Московской губернской конференции живых газет (1925 г.): «Суббота 28 марта. Красный зал Московского Дома Союзов набивается до отказа. Заседание конференции приходится перенести в Голубой. И он быстро переполняется не только делегатами, но и гостями. Делегатов 294 человека, примерно столько же гостей. В зале 500—600 человек. Большинство клубный актив. Пестрят красные платочки и различных фасонов и цветов „синие блузы“. Молодняк характерен для состава конференции, он всего более характерен и для живогазетного движения в целом» (Призыв. 1925. № 4. С. 36).
- ⁷² Рабочий и театр. 1925. № 19. С. 15.
- ⁷³ Синяя блуза. Однодневный юбилейный номер. М., 1925. С. 1.
- ⁷⁴ Бессодержательными они становились тогда, когда выветривалось питающее их эмоциональное, личностно взволнованное отношение исполнителей, когда «газета» превращалась в «отбывание номера».
- ⁷⁵ *Авлов Гр.* Клубный самодеятельный театр. С. 131.
- ⁷⁶ *Апушкин Я.* Живо-газетный театр. С. 3—4.

- ⁷⁷ Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. С. 131. Недаром живые газеты иногда напоминали концерты и оценивались как «иллюстративные вечера» на злободневные темы.
- ⁷⁸ Шварцман Я. Автор и оформление местного материала // Теория и практика живой театрализованной газеты. С. 73—88.
- ⁷⁹ Вспомним «печатную машину» студентов-физкультурников, «печатавшую» лозунги.
- ⁸⁰ См.: Клуб. 1927. № 5. С. 34.
- ⁸¹ Уварова Е. Эстрадный театр. С. 100.
- ⁸² Примечательно, что в первом номере печатного выпуска «Синей блузы» первыми «методическими указаниями», обращенными к живым газетам, были рекомендации как построить газету:
 1. «...Газета начинается общим выходом — парадом участников (антре). Выходят и уходят под марш».
 2. Первый номер — доклад, который «должен носить характер коротких ударных тезисов и продолжаться не более 5 минут. Постановка должна носить характер передовицы на данную тему».
 3. «Вторым номером газеты нужно поставить политическое обозрение...»
 4. «Следующим номером выходит „Дед Раешник“, который предлагает рифмованную прозу на бытовые темы».
 5. «Затем можно пустить „отдел юмора“».
 7. «...Заключительный выход сотрудников газеты. Он строится по принципу многоголосой декламации» (Синяя блуза. 1924. № 1. С. 9).Шестой пункт касается не конструкции газеты, а музыки, сопровождающей номера: «Мотивы указаны в тексте. Неуказанные можно петь на любой уличный, частушечный мотив».
- ⁸³ Рабочий клуб. 1925. № 2. С. 20—21.
- ⁸⁴ Там же, 1926, № 6-7, с. 105. Бонячкинский клуб «самый большой и обслуживает двадцатитысячное население». Вместительный зал клуба битком набивался на представлениях живой газеты (там же, № 3, с. 71).
- ⁸⁵ В середине 20-х гг. было принято множество решений на разных уровнях, в которых живая газета оценивалась как основная форма клубной работы. Живой газете была посвящена огромная методическая литература. Так, методкабинет Донполитпросвета на итоговой конференции по просмотру живых газет устроил книжную выставку, включившую до 50 названий (Клуб. 1927. № 1. С. 53).
- ⁸⁶ Это влияние в немалой степени шло через восприятие и усвоение театральных уроков Мейерхольда, Фореггера и других «левых» художников (см.: Уварова Е. Эстрадный театр. С. 109).
- ⁸⁷ На эту сторону обращают внимание многие исследователи живогазетного театра. «Живая газета... как бы возвращала клубный театр к первичным элементам театра, к примитивной драматургии и примитивной игре, и это возвращение было правильным, ибо массам давалась такая форма, в которой их устремление легко находило свое воплощение» (Волков Н. От живой газеты к клубному спектаклю // Призыв. 1925. № 8. С. 46). Живая газета рассчитана на рабочую аудиторию, строится «на низком, обычно комическом материале», опирается на формы «из низших театральных жанров» (Немировская О. Живая газета как театральный жанр // Жизнь искусства. 1927. № 25. С. 15). «Революция, перетасовавшая все театральные жанры и стили, получившая в наследство весь разнообразный опыт, накопленный театром, все разнообразие его форм, приемов и методов, возродила в облики театра живогазетного — театр народный, театр игровой, приспособив его к своим задачам и целям,

- влив в него свое содержание и миропонимание»; «живогазетный театр... продолжает линию развития так называемого народного, уличного, площадного и т. д. театра», «линию народного бродячего театра со всей его несложностью, актуальностью и подлинной зрелищностью» (*Анушкин Я.* Живо-газетный театр. С. 10, 29). В живых газетах «можно усмотреть сходство с формами старинного русского театра, как народного, так и литературного... Заимствование из арсенала выразительных средств и форм народного театра было подсказано живогазетчикам непосредственным опытом, художественной практикой» (*Уварова Е.* Эстрадный театр. С. 95).
- ⁸⁸ *Пиотровский Адр.* Хроника ленинградских празднеств 1919—22 гг. // Массовые празднества. Л., 1926. С. 76—77.
- ⁸⁹ Там же, с. 81—82.
- ⁹⁰ История советского драматического театра: В 6-ти т. М., 1966. Т. 1. С. 196.
- ⁹¹ Рабочий зритель. 1925. № 18. С. 17.
- ⁹² Сборник инсценировок. Опыт коллективной драматургии. Л., 1925.
- ⁹³ *Пиотровский Адр.* Работа некрасовцев // Сборник инсценировок... С. 5.
- ⁹⁴ Рабочий и театр. 1924. № 6. С. 5. «Ножницы» были очень популярным сюжетом, использовавшимся в инсценировках, живых газетах, в качестве живых картин на политкарнавалах. На майской демонстрации 1924 г. в Ленинграде фабрика «Красный ткач» представила агитповозку «Разомкнутые ножницы — клин между пролетариатом и крестьянством». На повозке в окружении «рабочих» и «крестьян» стояли большие деревянные ножницы, на «разомкнутых концах которых изображены двухмерные фигуры рабочего и крестьянина, протягивающих руки друг к другу» (см.: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917—1932. Советское декоративное искусство: Документы и материалы. М., 1984, табл. № 223).
- ⁹⁵ Рабочий клуб. 1924. № 9. С. 55—56.
- ⁹⁶ Там же, с. 68.
- ⁹⁷ Основой для сценария, разработанного руководителем драмкружка Центрального рабочего клуба Арцишевским-Вольским, послужил агитфильм С. Третьякова «Слышишь, Москва?». Инсценировка исполнялась на белорусском и польском языках.
- ⁹⁸ *Цехновицер О.* Празднества Революции. Л., 1931. С. 47.
- ⁹⁹ Рабочий зритель. 1924. № 21. С. 3—4.
- ¹⁰⁰ Очевидно, Замоскворецкого района. В тексте говорится, что инсценировка организована «Замрайкомом».
- ¹⁰¹ Рабочий зритель. 1924. № 21. С. 4.
- ¹⁰² В одном случае профессионалы и любители были объединены на началах творческого сотрудничества. «Десять Октябрей» — так называлось зрелище, подготовленное объединенными силами 35 кружков ленинградских клубов и труппой актеров БДТ и показанное в дни празднования десятилетия Октября на сцене театра. Сценарий был составлен так, чтобы отдельные фрагменты инсценировки можно было готовить отдельно в каждом коллективе, проведя в конце несколько сводных репетиций. Удачно была приспособлена к представлению сцена театра. На ней был сооружен высокий станок, к которому по обе стороны вели лестницы (12 ступеней). Просцениум соединялся ступенями со зрительным залом. Такая конструкция «позволяла совершенно точно указать каждому кружку место его действия и упрощала подготовительную работу» (Рабочий и театр. 1927. № 47. С. 8—9).
- ¹⁰³ *Цехновицер О.* Празднества Революции. С. 20.

- 104 Действие разыгрывалось на Неве у Петропавловской крепости в пространстве, ограниченном двумя мостами. Зрители размещались на набережной против крепости, на мостах и у Фондовой биржи. «Вся постановка имеет 16 эпизодов, рисующих историю 10-летия... Элементы постановки: вода, электричество, фейерверки, военные суда, радио и бутафория» (из Бюллетеня ленинградской комиссии по проведению Октябрьских торжеств... Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 169). Главными режиссерами зрелища были Петров и Радлов. Автором инсценировки — Пиотровский. Радлов, мечтавший когда-то об электрификации театра, получил еще одну возможность осуществления своей идеи, теперь уже обходясь без «человеческого материала». «Состав группы, — писал он, — делясь своими планами, — еще более отличается от обычного театра. В число главных исполнителей входят: миноносцы, катера, фабричные трубы, буксиры, гребные шлюпки, световые эмблемы, огненные буквы, люди, доведенные до желательного режиссеру трехсантиметрового размера...» (Радлов С. Э. 10 лет в театре. Л., 1929. С. 244).
- 105 *Цеховицер О.* Празднества Революции. С. 27.
- 106 Там же, с. 28, 29.
- 107 Там же, с. 29—30.
- 108 Массовые празднества. Л., 1926. С. 82—83.
- 109 Красная Нива. 1923. № 42. С. 25. Здесь же на развороте (с. 24—25) помещено 15 кадров из кинохроники Госкино, снятой во время праздника. На снимках — толпы рабочих, ораторы, казаки, «стреляющие» в демонстрантов, «убитые», лежащие на мостовой...
- 110 *Рюмин Евг.* Массовые празднества. М.; Л., 1927. С. 39.
- 111 Рабочий клуб. 1926. № 2. С. 76.
- 112 Там же, № 6-7, с. 105.
- 113 См.: *Рюмин Евг.* Массовые празднества. С. 37—38.
- 114 Клуб. 1927. № 12. С. 53—54.
- 115 *Луначарский А. В.* О народных празднествах // Вестник театра. 1920. № 6. С. 4—5.
- 116 Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 132.
- 117 Массовые празднества. С. 87.
- 118 Там же, с. 83.
- 119 Там же, с. 168.
- 120 Там же, с. 87.
- 121 Протокол заседания губернской первомайской комиссии Московского комитета РКП(б) о праздновании 1 Мая 1923 г. в Москве. Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 127. Во время обсуждения произошло разногласие по вопросу — устраивать ли общую демонстрацию с прохождением через Красную площадь или рассредоточить празднество по районам. Сторонники централизации праздника ссылались на необходимость демонстрации «мощи республики и того доверия, какое имеет Советская власть у рабочих масс» «перед лицом иностранной дипломатии, находящейся в Москве, и членов Коммунистического Интернационала, которые съедутся к первомайскому празднику». Сторонники децентрализации праздника исходили из того, что «предвидится выход до одного миллиона демонстрантов, и прохождение их через Красную площадь затянется до позднего вечера, и вся праздничная часть первомайского торжества будет сведена на нет» (там же, с. 127). Судя по описанию праздника в прессе, первомайская комиссия в конечном итоге приняла предложение о рассредоточении праздника по районам.

- ¹²² Так в тексте. Имеется в виду, конечно, актер, изображающий наркома иностранных дел.
- ¹²³ Рабочая Москва, 1923. 3 мая. Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 128—129.
- ¹²⁴ «Сценическое» пространство, в котором осуществлялись «политкарнавальные» инсценировки: грузовой автомобиль, легковой автомобиль, телега, пешая или конная группа в окружении демонстрантов, различные комбинации того или другого.
- ¹²⁵ Массовые празднества. С. 121.
- ¹²⁶ Там же, с. 169.
- ¹²⁷ Там же, с. 100.
- ¹²⁸ Там же.
- ¹²⁹ Рабочий край (Иваново-Вознесенск). 1925. 10 нояб.
- ¹³⁰ Хотелось бы подчеркнуть, что речь здесь идет не о чисто карнавальных шествиях, а о демонстрациях, состоявших не только из «инсценированных групп», но и из «простых смертных» — рабочих, учащихся, служащих. Специальные карнавальные шествия в те годы часто устраивались на улице, в садах и парках. К примеру, в 1924 г. в Царицыне «центральный рабочий клуб им. Воровского летом устроил грандиозное карнавальное шествие на тему „Этапы революции“. Количество участников достигло 250 человек. Двигались группы: римские рабы и гладиаторы, крестьяне — мятежники XVI в., инквизиторы, Стенька Разин со своими ватагами, парижане 93 года, декабристы, герои ... наших революций 1905 и 17 гг.» (Рабочий и театр. 1924. № 7. С. 3).
- ¹³¹ Оркестры, хоровое пение, барабанный бой пионеров, крики «ура», салюты, звонки трамваев, гудки автомобилей, шум моторов автомобилей и аэропланов.
- ¹³² Было подсчитано, что на одной из демонстраций марш «Буденный», песня «Проводы», «Смело, товарищи, в ногу» составили, соответственно, 18; 9,0; 7,4% от всего исполнявшегося репертуара (Массовые празднества. С. 177).
- ¹³³ В мае 1924 г. в Москве политкарнавал не проводился в связи со смертью В. И. Ленина. Первой 1926 г. в Ленинграде «попал под режим экономии». «На улицу не выехал ни один карнавальный грузовик, ни инсценировок, ни разноцветных плакатов не было в манифестации». Выражалось сомнение в необходимости экономии за счет «карнавальных мелочей», изготовлявшихся по большей части самими клубами и предприятиями при «многотысячном убранстве зданий и магазинов, трестов и ведомств». Режим экономии не должен прервать традицию пролетарских празднеств. Еще неизвестно, что выгоднее. «Кто знает, — писал А. Пиотровский, — сколько миллионов недостающих калорий в свое время заменило... веселье» первых революционных праздников (Жизнь искусства. 1926. № 19. С. 11).
- ¹³⁴ Массовые празднества. С. 168—169.
- ¹³⁵ Там же, с. 174.
- ¹³⁶ Там же.
- ¹³⁷ Там же, с. 175.
- ¹³⁸ Там же, с. 170.
- ¹³⁹ Там же, с. 104.
- ¹⁴⁰ Цит. по: Агитационно-массовое искусство... С. 178.
- ¹⁴¹ Там же, с. 191.

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР НА РУБЕЖЕ 20—30-х ГОДОВ. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ. ГРАМЫ

Как отмечалось, в середине 20-х годов агитационные формы (инсценировки, агитсуды, живые газеты) стали превалировать в самодеятельном театре. Этот процесс сопровождался искусственным отлучением от самодеятельного театра драмкружков, насильственным в ряде случаев переводом их на живогазетный репертуар, что не могло не вызвать чувства неудовлетворенности, протеста у значительной прослойки актеров-любителей, пожилых посетителей фабричных и сельских клубов, руководителей культпросветучреждений и методистов — сторонников «просветительской» и «досуговой» концепций художественной самодеятельности. К тому же многие из руководителей (инструкторов) драмкружков были выходцами из профессиональной актерской среды. В массовой клубной аудитории все более укреплялось естественное стремление к разнообразию эстетических впечатлений, к красоте, эмоционально насыщенному, ориентированному на нравственные проблемы зрелищу.

В конце сезона 1926/27 года вновь вспыхнул спор о живой газете. По существу, это была новая волна дискуссии о путях развития самодеятельного театра, не прекращавшейся на протяжении всего десятилетия. Вопрос ставился не о том, какой должна быть живая газета, как это было ранее, а о том, должна ли она вообще быть.

«Наша провинциальная живая газета, газета захолюстья, в тупике, она надоела...

Надоел шум грубой агитации, кампанейская суматоха, а интерес к общественности, к ее глубинам, к разрешению вопросов местной жизни возрос».¹

В Воронеже, как показали «отчетные итоговые вечера художественных кружков», живые газеты «потеряли свой былой успех у публики». Четыре коллектива «похожи один на другой». «Лоскутный материал, не спаянный одной центральной идеей... по-прежнему отправляется от Чемберлена

и Макдональда, заимствуется из журнала „Синяя блуза“ (новых и старых изданий)».²

В Ростове-на-Дону, напротив, живая газета «завоевывает все больше и больше внимания как одна из основных форм клубно-художественной работы». В 1926 году «по Ростову и Нахичевани» насчитывалось всего 15—16 живых газет. Через год число их достигает 28».³

Иваново-Вознесенские губернские газеты сообщали, что «уже в четырех волостях Юрьев-Польского уезда созданы коллективы „Синей блузы“ с общим количеством участников до 160 человек».⁴ А в самом Иваново-Вознесенске прошел конкурс живых газет союза строителей: «Театр „Великан“, где проходил конкурс, был наполнен доотказу рабочими-строителями и членами других производственных союзов».⁵

В Ленинграде в 1927 году также прошел смотр живых газет: 32 газеты, показавшие свои программы, выступали 11 вечеров кряду. «У жюри получилось почти исчерпывающее представление о живогазетной работе в Ленинграде. Прежде всего ни о каком кризисе в этом отношении не может быть и речи. У рабочей массы газета продолжает пользоваться наибольшим успехом из всех видов клубно-самодеятельной работы».⁶

Это бодрое и вполне оптимистическое заключение, по-видимому, не соответствовало реальному положению вещей даже в Ленинграде, где живая газета, несомненно, сохранила свою активность. Как показала подготовка ленинградских клубов к Октябрьским торжествам, соотношение традиционных спектаклей и живых газет менялось. В дни десятилетия Октября ожидалось выступление драмколлективов в 51 клубе с 98 спектаклями, а живых газет — только в 25 клубах с 37 программами. (В 6 клубах готовились лит-монтажи.)⁷

Даже сторонники живой газеты, те, кто показывал и доказывал ее жизнеспособность и приоритет в клубном самодеятельном театре, отмечали серьезные недостатки в работе живогазетных коллективов. «Гнетущее однообразие», надоевшие Чемберлены, Болдуины, Муссолини, обозрения «вообще», безотносительные к месту и времени... Многие видели источник однообразия в преимущественной ориентации на выпуски журнала «Синяя блуза». «Сборники „Синей блузы“ показали, как перевести работу драмкружка на злободневный материал, но в то же время сыграли и отрица-

тельную роль, дав „стандарт“, убив самодеятельность местных кружков». ⁸ Коллективы живых газет перестали использовать «многие, чрезвычайно интересные формы, как, например, шарады, живые диаграммы, живая библиография, формы вопросов и ответов и т. д.» ⁹

Причиной спада интереса к живой газете в ряде мест явилось неумеренное, искусственное насаждение этой формы без учета потребностей публики, желания и возможностей актеров-любителей. Как остроумно выразился один из авторов, «клубы не выдерживают той лошадиной дозы живгаза, которая была ими принята». ¹⁰

Кроме указанных причин падения популярности живых газет была еще одна — изменение социально-политической и общественно-психологической ситуации. Необходимо было переключаться с космических масштабов, мировых проблем на земные, производственные, конкретно-бытовые. «...Надо отучиться от ура-агитки, философии — шапками закидаем, нам море по колено, беспредметных космических тем и ораторий, в которых эпоха отражается революционной трескотней при почти полном отсутствии учета гигантских трудностей и колоссальнейших препятствий, стоящих на пути социалистического строительства». ¹¹

Проблема соотношения различных жанров и форм самодеятельного театра, его функций была поднята на партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в апреле 1927 года. В резолюции совещания «Строительство самодеятельного театра» говорилось: «Установка исключительно на малые формы (живая газета, эстрада) и на самодеятельный репертуар (инсценировки, агитсуды), отрицание правильности и целесообразности в настоящий момент перенесения на клубную сцену серьезного, большого художественного репертуара — является неправильным, ибо это сужает задачи клубной сцены...

...Правильная политика ... должна заключаться в том, чтобы умело и гибко сочетать на клубной сцене различные формы сценического искусства». ¹²

На короткое время установились относительно спокойная обстановка, равновесие в развитии различных форм самодеятельного театра, достаточно объективный анализ его достижений и просчетов. Правда, сторонники «конструктивного» любительства, особенно в Ленинграде, продолжали настаивать на приоритете инсценировки и живой газеты. Однако в конкурсах и состязаниях любительских

коллективов, которые в конце 20-х годов стали проводиться ежегодно, на равных правах принимали участие любые театральные кружки и объединения.

Весной 1928 года в Москве в конкурсе, завершавшем сезон 1927/28 года, приняло участие 33 коллектива. «Соревнования проходили по трем разделам: 1) пьеса, 2) водевиль и оперетта и 3) живая газета и другие малые (эстрадные) формы». Более половины коллективов выступило со спектаклями по многоактным пьесам: «9 — из эпохи гражданской войны, 4—классических и остальные 5 — на темы, близкие к современности».

«Занимательней по содержанию и лучше по исполнению» оказались комедийные спектакли. Здесь первым «номером» прошла оригинальная постановка труппы «Балаган» — «Землечерпалка». В балаганном представлении группа любителей-строителей «во главе с Петрушкой, применяя свойственные этому виду жанра трюки (акробатика, пение, шутовские голоса), иллюстрировала подлинный случай с землечерпалкой, присланной из-за границы без надлежащих инструкций...» Текст представления был написан одним из членов коллектива.¹³

Весенний смотр 1928 года в Ленинграде также подтвердил, что интерес к работе над многоактными советскими и классическими пьесами и к профессиональной театральной культуре велик, что выявляются, может быть, и не столь многочисленные, но очень оригинальные поиски в сфере музыкального театра (песенная опера), что живая газета, несколько потеснившись, осталась боевой единицей самодеятельного театра.

В это же время набрало силу трамбовское движение. В ряде городов (Ленинград, Харьков, Баку) ТРАМы возникли раньше, в середине 20-х годов, однако как массовое движение «трамизм» развернулся к концу двадцатых.

Ленинградский ТРАМ — несомненный лидер и законодатель трамбовского движения — был открыт в конце 1925 года. Он возник на базе драматического коллектива при Доме коммунистического воспитания молодежи имени М. В. Глерона. Этот коллектив с успехом играл разнообразный агитационный репертуар: инсценировки «Человек в рыжем парике», «Комсомольское рождество», программы живой газеты «Глероновский карандаш», агитпьесы «Женитьба Интеллигентского», «Поход десяти тысяч» (по роману Серафимовича «Железный поток»). Молодые кружковцы в

духе того времени воспитывались как «синтетические» актеры. Они танцевали, пели, исполняли акробатические трюки, играли на музыкальных инструментах. В коллективе образовалось дружное талантливое ядро руководителей и педагогов (режиссеров, теоретиков, композиторов, художников) во главе с М. В. Соколовским. Возникло характерное для 20-х годов сотворчество профессионалов и любителей.

В июне 1925 года Ленинградской Губполитпросвет утвердил создание «Театра рабочей молодежи» и так определил его задачи: «Дать за минимальную плату ряд интересных спектаклей, отвечающих на политические и бытовые запросы молодежи, выявляя и оформляя достижения клубных самодеятельных кружков, тем самым являясь продолжением массовой клубной работы, организуя вечерний и праздничный досуг».¹⁴

ТРАМ в первые сезоны оставался самодеятельной студией — актеры днем трудились на производстве, а вечером репетировали и играли спектакли. В эти годы «театр жил и работал в русле клубной сцены», «брал на вооружение театральность инсценировки, эстрадную броскость живой газеты, создавая музыкально-танцевальные синтетические зрелища».¹⁵

Первоначально трамовцы играли по 8 спектаклей в месяц, потом по 14. Актерам все труднее было совмещать работу в театре и на производстве. Возникла необходимость «освободить» наиболее плотно занятых в репертуаре от «основной» профессии. Освобождение пришло от горкома комсомола: участие в спектаклях и репетициях признавалось для недавних кружковцев более важным участком комсомольской работы.

В начале 1928 года ТРАМ окончательно перешел на положение профессионального коллектива — «большая часть труппы уже была снята с производства; из тесного неудобного Дома Глерона трамовцы переехали в помещение на Литейном проспекте, 51. Первый этап остался позади, Лен-трам вступил на дорогу настоящего профессионального театра».¹⁶

Летом того же года состоялись первые гастроли Ленинградского ТРАМа в Москве. Все три спектакля, показанные молодежным театром — «Бузливая когорта», «Зови, фабком!», «Плавятся дни» (особенно последний), — прошли с огромным успехом и вызвали обширную прессу. Спектакль

«Плавятся дни» посмотрели Горький, Маяковский, Мейерхольд. 8 июля «Правда» напечатала статью Луначарского, в которой он подчеркнул происхождение ТРАМа из самодеятельного агитколлектива, но приветствовал его уже не как «любопытный тип самодеятельной сцены», а в качестве «театра, вносящего свое, новое и ценное в изумительный и роскошный театральный мир, расцветший в нашей стране после революции». ¹⁷ Однако своеобразие ТРАМа как творческого организма, породившее немало споров в годы его расцвета, заключалось в том, что он не только вырос из самодеятельности, но на протяжении 20-х годов, наиболее плодотворных лет работы, сохранял существенные, принципиально важные черты любительского объединения, тесно связанного с породившей его социальной средой и массовой рабочей самодеятельностью. ТРАМ создал оригинальную организационно-художественную систему на стыке самодеятельных и профессиональных начал организации коллективной работы и творчества. Не случайно «трамовское движение» считают своеобразным продолжением студийных форм театра начала 20-х годов. ¹⁸

Вся атмосфера взаимоотношений в коллективе, условия и характер творчества были пронизаны коллективизмом, одержимостью идейными задачами театра, подчинены правилам комсомольской этики. После перехода трамовских актеров на положение профессионалов они организовали коммуны — жили в общежитии, питались из общего котла. Одной из причин было значительное понижение заработной платы после ухода с производства.

Авторство драматурга и постановщика в этом театре было относительно. На репетициях пьесы переделялись Соколовским, обогащались многими репликами, придуманными исполнителями ролей, вносились предложения и композитором, и художником. В результате коллективного творчества пьеса превращалась в спектакль, который был плодом коллективных усилий. Ведь пьесы были о современной молодежи, их «материал» всем отлично известен, часто характеристики, подробности поведения совпадали с данными актеров, нередко и роли писались с расчетом на определенных исполнителей. Показательно, что на афише фамилия драматурга печаталась не сверху названия пьесы, как это обычно принято у профессионалов, а снизу — в одном ряду и одним шрифтом с фамилиями композитора, художника. Коллективность создания подчеркивалась тем, что на

афише не фигурировал «режиссер». Вместо этого сообщалось, что «спектакль сработан под руководством М. Соколовского». «Под руководством», но всеми его участниками.

Инициатива не только не ограничивалась, но всячески поощрялась (начиная от участия в создании пьесы). Как бы прочно ни устанавливалась партитура действия, импровизационное самочувствие совместной игры оставалось у актера, без него был бы немислим трамбовский «стиль», который стимулировал зрительские сотворчество и сопереживание. И в зрительском восприятии доминировало впечатление от спектаклей ТРАМ, как от вдохновенного **коллективного** действия. В многочисленных рецензиях редко появлялись фамилии исполнителей даже главных ролей, говорилось о содержании спектаклей, об их общем решении, но более всего — об общей тональности действия, о взаимосвязи со зрительным залом, о заразительности задорной, красочной игры актерского коллектива.

Трамбовская художественно-творческая система, какой она предстала в спектаклях, показанных на московских гастролях («Бузливая когорта», «Зови, фабком!», «Плавятся дни»), формировалась на протяжении нескольких лет исканий и проб, на основе разработки принципов инсценировочного, живогазетного самодеятельного театра, активного творческого освоения достижений театра Вс. Мейерхольда.

В первых трамбовских спектаклях разрабатывалась изначальная, «двойственная линия» самодеятельных агитпредставлений с «балаганным шутовством и резко контрастирующим с ним приподнятым и важным ораторским красноречием».¹⁹

Основным предметом сатирико-юмористического и публицистического отражения и театрального воплощения был молодежный, комсомольский быт, точнее — борьба «нового» и «старого» быта. «Между театром и бытом молодежи установились отношения почти газетного порядка, а драматургия обнажилась до монтажа злободневных фактов, взятых непосредственно из «жизни, как она есть».²⁰

В первом спектакле-комедии Горбенко «Сашка Чумовой» (1925) легко обнаруживалось живогазетное происхождение. Центральный персонаж Сашка Чумовой был «маской» разгильдяя и хвастуна, Саша Деловой и Нюра — «масками» серьезных комсомольцев. Отрицательные персонажи давались в приемах буффонады. «Бузливая когорта» Скоринко, по-

священная героической истории комсомола, строилась на принципах историко-революционной инсценировки.

Однако уже в спектакле «Сашка Чумовой» приемы задорной, веселой игры с обильным включением в нее песен, ритмических перестроений, танцев, физкультурных элементов, взятых из живгазеты и «инсценировочного» арсенала, были объединены историей приключений и злоключений главного героя, что представляло собой заманчивый шаг вперед в создании клубной пьесы, о специфике которой шло много споров. В дальнейшем трамовский репертуар интенсивно обогащался новыми художественными идеями и постановочными приемами, причем от спектакля к спектаклю усложнялись характеры сценических героев, их взаимоотношения. Неприкрытая «лозунговость» сменялась стремлением к всестороннему и углубленному показу событий пьесы, к возможностям неоднозначного их толкования, с тем, чтобы спектакль превращался в источник зрительских размышлений. Все эти накопления, по едва ли не единодушному мнению критики, нашли свое наиболее полное осуществление в спектакле «Плавятся дни», которым ТРАМ 29 апреля 1928 года открыл свои выступления на предоставленном ему стационаре. Летние гастроли в Москве, прошедшие с огромным успехом, и последующие поездки по другим городам окончательно укрепили репутацию театра как новаторского. «...Смело можно сказать: Трам в „Плавятся дни“ приоткрывает новую страницу в истории театра, — писал критик Ю. Юзовский. — ...Принципы Трама сейчас вырастают в целую театральную систему».²¹

Трамовский спектакль именовался диалектическим представлением. В предисловии к публикации пьесы «Плавятся дни» А. Пиотровский и М. Соколовский так раскрывали это понятие: «Тема пьесы — показать противоречия, возникающие перед парнем и девушкой — комсомольцами в тот момент, когда они решают строить семью, дом. Привычный домашний кров, родня, семейный уют, все это тянет в одну сторону, комсомольский коллектив, общественная работа, ребята — тянут в другую. Так создается драматическое столкновение. В чем же правда? Где выход? Ответить на это в тоне прописной морали, преподнести простой, однозначный и навязанный вывод — это значило бы стереть всю революционную остроту вопроса, значило бы дать ему чисто догматическое решение. Так и бывает в драмах обычного типа. Но пьеса „Плавятся дни“ пытается... дать не „догма-

тический“, а „диалектический“ ответ на поставленную противоречивую проблему».²² Поэтому театр стремится показать не только недостатки, но и привлекательность старого быта. Даже «...относительную, субъективную „правоту“ классово-чуждых персонажей следует на мгновение вывить, чтобы этим придать им серьезность и с тем большей силой „разоблачить“ и „обличить“ в следующих эпизодах спектакля».²³

Сегодня проблема, выдвинутая как «диалектическая», кажется поставленной схематично. Но в 20-х годах она поражала своей остротой, особенно в рабочей молодежной среде. Даже такой вдумчивый критик, как Ю. Юзовский, вполне согласился с декларативными утверждениями руководителей театра: «...Трам ставит ударение не на героя, а на явлении, не на личности, а на среде, не на утонченном психологическом рисунке, а на сложной характеристике события во всей его совокупности... Трам называет свою систему „принципом диалектического материализма“. Жизнь дана во всех ее противоречиях, со всеми враждующими, борющимися, нестигающимися и побеждающими началами, и вся эта сложность перенесена на сцену...»²⁴ Надо сказать, что разрешение «всей сложности» исчерпывалось, по существу, репликой одной из героинь пьесы: «Эх, ребята! Хорошо, что житуха наша на рельсы встала... Хороши и нужны нам цветы, люльки, брюки глаженные, чистота и уют. Только помнить одно нужно, ребятня. Твердо помнить. Нельзя перегрузки на это делать. Нельзя, чтобы за рубашкой чистой, люлькой, цветами — позабыли завод мы, ребята, коллектив и борьбу нашу общую».²⁵

Для того, чтобы дать возможность зрителю поразмыслить над показанным событием, применялся прием, ведущий, как впоследствии говорил Б. Брехт, к «эффекту отчуждения». Но Пиотровский и Соколовский не могли еще знать теорию брехтовского «эпического театра», которую отчасти предвосхитили. Они объясняли: «В те моменты, где необходимо показать глубокую причину события, действие пьесы как бы приостанавливается, идет своего рода „наплыв“, идет „воспоминание из прошлого“... Контрастные, противоположные по смыслу и направленности сцены ведутся одновременно, перегоняя друг друга, монтируясь друг с другом».²⁶ В финале предлагаются разные варианты завершения конфликта, наглядно рассматриваются возможности принятия героем разных решений в данной драматической

ситуации. Так подчеркиваются противоречия в характере героя.

В работе с исполнителями руководители ТРАМа опирались на основной прием клубного самодеятельного жанра — актер играет самого себя, не стремится к перевоплощению. Однако «игра от себя» в трамовской интерпретации, как показала практика, становилась как бы исходной позицией для достаточно своеобразного пути к художественному образу. На сцене появлялся, как того добивался Соколовский, «актер-докладчик, взволнованный остротой темы», он воздействовал на аудиторию, «то демонстрируя психологическое состояние действующего лица, которое он играет, то критикуя его поступки, то приглашая саму аудиторию выявить отношение к совершаемому на сцене событию».²⁷ Трамовский актер то вел действие от лица, близкого себе по возрасту, уровню культуры, языку, стилю поведения, мироощущению, так что происходило как бы слияние с персонажем, то откровенно «изображал», выступая на сцене от своего собственного имени, обращаясь непосредственно к зрителям.

Каждый свой спектакль ТРАМ стремился сделать эмоционально-впечатляющим за счет обильного введения песен, танцев, физкультурных движений. Предусматривалось «максимальное привлечение всех элементов воздействия света, музыки, радио, кино и т. д. Причем все указанные элементы могут и должны являться не только подсобными, но и самодовлеющими факторами, наравне со словом и движением актера, воздействующими на аудиторию».²⁸ В спектакле «Плавятся дни» музыке, например, предназначалось несколько функций (музыка и оправданная бытом, и фоновая, и конкретная по отношению к действию, и условно обозначающая смещение времени, «переключения» от настоящего к прошлому и воображаемому будущему, и активно «действующая» в своеобразном «диалоге» с героем пьесы...)

Широко использовались маски, символы, гротеск, входящие к фольклорному театру и даже к «предтеатральным формам» различных обрядов.

«Трамовский актер должен был очень многое уметь: не только петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, делать спортивные упражнения, но и, „выпадая из образа“, нести с большим революционным напором в зрительный зал боевой политический лозунг, слово призыва, ненависти к врагу, предостережения...»²⁹ Главные роли играли

актеры, наделенные сценическим обаянием, темпераментом, наблюдательностью. «Коллективизм» актеров-любителей как общественная основа театра, фундамент образа жизни и творческого процесса приобретал в спектаклях значение эстетическое.

Популярность ленинградского ТРАМа в молодежной зрительской среде, а затем и театральной самодеятельности, для которой он стал флагманом, была огромна. «ТРАМ победил, — писал П. Марков, — ясно выраженным современным мироощущением, которое с неотразимой эмоциональной силой перебрасывается в зрительный зал... ТРАМ захвачен жадной понять проблематику современности — его сила в напоре мысли и в эмоциональной насыщенности. Его мысль горяча, чувства напряженны, он страстно и искренне думает о роли молодежи в стране, о морали, долге, любви, о личности и коллективе, о подчинении задачам социалистического строительства».³⁰

ТРАМ был силен и привлекателен не только своим органичным и современным пафосом. Это был ярко «театральный» театр, со своеобразным стилем актерской игры, режиссурой, стремящейся к созданию синтетического зрелища.

Несомненно, ленинградский ТРАМ наиболее адекватно воплотил, если можно так выразиться, идею молодежного рабочего театра, которая витала в воздухе 20-х годов.

Однако далеко не все трамы в стране возникли по образу или следуя почину ленинградцев, строили свою художественную программу под их непосредственным влиянием. Потребность в создании молодежных самодеятельных театров, как тогда говорили, «повышенного типа», вырастающих из драмкружков, по-разному реализовалась в разных городах. Некоторые образовались и раньше, чем в Ленинграде. Так, в Харькове Театр рабочей молодежи возник из драмкружка клуба «Молодой большевик» в середине 1923 года и был назван «Терабмол». Политпросвет Харьковского губкома комсомола взял новый театр под свою опеку и в 1924 году прислал на имя В. Э. Мейерхольда его декларацию. Начал Терабмол свою деятельность с нескольких постановок на открытом воздухе, имел свои студии при рабочих клубах Харькова и в уездных городах губернии, откуда черпал актерские кадры. Ставились преимущественно инсценировки, представления «на злобу дня».

В Москве началось с преобразования нескольких кружков на окраинах столицы в районные трамы — Рогожско-Симоновский, Замоскворецкий, Сокольнический, Краснопресненский... Сколь различны могли быть творческие установки в рамках, казалось бы, единого движения, показывает сопоставление Рогожско-Симоновского и Замоскворецкого коллективов. Первый зарекомендовал себя как «конструктивный» самодеятельный театр, переносящий в спектакли, поставленные по пьесам с более или менее стройной фабулой, живгазетные, инсценировочные приемы. Спектакли этого театра «На острие штыков», «Шлак» (из репертуара ленинградского Рабочего театра) воспринимались молодыми зрителями как близкие им современной проблематикой, искренним и страстным актерским исполнением «своих ребят». Замоскворецкий коллектив возглавили Б. Захава, И. Толчанов и приступили к занятиям по системе К. С. Станиславского. Результатом этой учебы стала программа отрывков из пьес Мольера, Островского, Пушкина, и, хотя новый театр также назывался трамом, по существу, он оказался в стороне от решения задач, наиболее характерных для трамовского движения. Это далеко не единственный случай, когда ставшее популярным наименование принимали кружки традиционного любительского направления.

После того как трамовское движение приобрело уже немалый размах, МК ВЛКСМ в декабре 1927 года по инициативе краснопресненских кружковцев принял решение о создании в Москве Центрального театра рабочей молодежи. Был объявлен прием в его труппу наиболее одаренных участников районных трамов, молодежных драмкружков. Так новый коллектив зарождался не по желанию уже спянных совместным творчеством драмкружковцев, а по решению «сверху», что не могло не сказаться на его дальнейшей судьбе. Приняли 54 молодых любителя, связанных с производством. Такое многолюдье свидетельствовало о «масштабности» задуманного мероприятия, но отнюдь не было характерно для трамов, чьи труппы поначалу редко превышали 15—20 человек. В новом театре многие впервые познакомились друг с другом, потом вместе провели лето на даче в Кунцево. Руководство административной частью поручалось УМЗП (Управлению московских зрелищных предприятий), что приравнивало Центральный ТРАМ к профессиональным столичным театрам. Но что сказывалось

болезненное всего, — в новом театре не было признанного лидера.

Первый же спектакль Центрального ТРАМа — «Зеленые огни» А. Акмолинского — отразил недостаточную продуманность его организации. Рецензент комсомолец В. Талов, сравнивая эту премьеру с работами Рогожско-Симоновского ТРАМа, всецело отдавал предпочтение районному коллективу, писал о «Зеленых огнях», что это «сырой, непроработанный спектакль» с неудачной музыкой, банальным оформлением.³¹

В дальнейшем московский ТРАМ возглавил ленинградский журналист А. Соколов, хорошо знакомый с работой ленинградских трамвовцев. Из их репертуара заимствовали пьесу «Зови, фабком», да и спектакль ставили по образцу ленинградского, хотя и в новом оформлении художника Е. Кибрика. На этот раз к театру впервые пришел некоторый успех, что, по-видимому, побудило его и дальше следовать тому же примеру. Следующая пьеса сочинялась своими силами. Сценарий «Дай пять», написанный актером Н. Ростиславлевым явно по мотивам диалектического представления «Клеш задумчивый» со сквозным главным героем, дорабатывался на репетициях. Вершиной этого этапа истории Центрального ТРАМа стала постановка в 1931 году пьесы Ф. Кноре «Тревога» (он же режиссер спектакля), призывавшей комсомольцев к бдительности перед угрозой войны и к интернационализму.

Однако отдельные более или менее удачные постановки сами по себе еще не создают сплоченный и творчески сильный театральный коллектив. Московский ТРАМ все же не смог найти свой собственный путь в молодежном движении, его участие во Всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства (1932 год) с пародией на «Синюю блузу», хотя и было отмечено премией, возбудило серьезные нарекания. С. Третьяков писал о Московском ТРАМе: «Показ его вызвал недоумение и сомнение, правильно ли поступили, что этому траму дали премию... Трудно себе представить более расползающийся, несклеенный, неряшливый постановочно, любительский по типу спектакль».³²

В 1933 году произошла реорганизация Центрального ТРАМа. Его художественным руководителем был назначен известный режиссер Московского Художественного театра И. Я. Судаков, что предопределило окончательную профес-

сионализацию ТРАМа, а в дальнейшем и неминуемые кардинальные изменения в его составе.

В развитии трамов многое зависело от сохранения тесных связей со своими зрителями, с той средой, откуда вышли актеры-производственники. Из сотен крупных и малых трамов только двадцать в тот или иной период сочли необходимым освободить часть своих актеров или весь коллектив от работы по основной профессии.

Интересен и своеобразен был путь, пройденный Бакинским ТРАМом, который был организован в феврале 1925 года по инициативе группы комсомольцев — учащихся местного Драмтехникума. В октябре 1925 года инициативу поддержал Бакинский комитет АЛКСМ. Поначалу актеры работали на производстве. В 1926 году семнадцать из них получили зарплату (от 30 до 50 рублей в месяц), но своего художественного руководства не было, спектакли ставили и оформляли режиссер из Бакинского рабочего театра³³ Ридаль (ученик М. Рейнгардта), художник И. Шлепьянов и другие. В 1927 году было принято решение полностью передать руководство трамовцами Рабочему театру, но его главный режиссер В. Федоров отказался от этой нагрузки. Предоставленные самим себе бакинские трамовцы готовили живгазетные представления, инсценированный доклад о XIV партсъезде, многие пьесы из репертуара других трамов и театров Пролеткульта. Но настоящей удовлетворенности не было.

Положение резко изменилось, когда в 1929 году появился талантливый и энергичный лидер — Игорь Савченко (впоследствии — известный кинорежиссер). Он учился в Ленинградском институте сценических искусств у Л. Вивьена, наблюдал, конечно, как работает М. Соколовский, а до института недолго возглавлял передвижной рабочий театр «Красный галстук», принимал участие чуть ли не с детских лет в провинциальных спектаклях.

В Баку И. Савченко начал с постановки «Дружной горки» и убедился, что попытка подражать ленинградскому ТРАМу больших творческих радостей не сулит. Надо не заимствовать репертуар и театральные приемы, а по-своему, творчески, применительно к местным условиям реализовывать принципы «трамбовской системы»! Первый среди них — найти остро жизненную проблему для своих зрителей, раскрыть ее на близком для них материале с воспроизведением черт их быта, их настроений. Для всего этого нужна своя

пьеса, и И. Савченко пишет ее совместно с Л. Перельманом. Назвали ее коротко, так, чтобы бакинцы сразу поняли, сколь серьезны намерения театра: «Нефть». Подобно ленинградским «диалектическим представлениям», пьеса была не в актах или действиях, а «в 3-х кругах», но еще — «побакински» — в 36 кадрах. «Вход по пропускам райкомов комсомола»,³⁴ — гласила афиша премьеры.

Коллектив был значительно обновлен, его вскоре сплотили необычные репетиции, богатая фантазия режиссера, четкая целеустремленность его замысла. Направленность развития фабулы о соревновании двух бригад на нефтепромыслах была очевидна: против индивидуализма, мещанского потребительства, расхлябанности, за коллективизм, трудовую самоотверженность, чистоту человеческих отношений. Не обошлось и без мелодраматического мотива: вредители задумали поджечь буровую. Применялись и «наплывы», и реализация воображаемых сцен, и кино, и световые, шумовые и прочие эффекты.

О генеральной репетиции сохранились колоритные воспоминания режиссера А. Маковского, вместе с которым потом Савченко поставил свой первый фильм. Как рассказывает мемуарист, в «Нефти» все «происходило не так, как у людей: герои не разговаривали, а кричали, не ходили по сцене, а переворачивались кульбитами». Когда обличали индивидуалиста, то, обступив его, «громко скандировали: „Моя кровать! Мои штаны! Моя швейная машина!“» Потом сирена возвещала тревогу: горит нефтепромысел! «На фоне вспыхнувшего пламенем задника замечались актеры, забежали пожарники в медных касках, загремела бурная, волнующая музыка, сопровождаемая барабанной дробью, раздался грохот моторов пожарных автомашин и бешеный лошадиный топот. Со сцены в зрительный зал полетели облака дыма».

Но и этого Савченко казалось недостаточным. Пошли заснятые заблаговременно кинокадры (толпа, бегущая на пожар), показанные «вверх ногами». Почему? «Савченко авторитетно разъяснил, что-де раньше некоторые герои не понимали истины и жили „вверх ногами“, а когда произошло несчастье, загорелась нефть, то все личное, частнособственное слетело с них, как шелуха, и теперь они прочно стали на ноги». Поэтому последние кадры показывались нормально.

«И вот премьера. Что творилось в театре!» Мнения, конечно, не совпадали. «В общем, савченковская „Нефть“ наделала шуму на весь Баку. Многие бакинцы вдруг сделали для себя неожиданное открытие: оказывается, в Баку у них есть Театр рабочей молодежи — ТРАМ!»³⁵

Как и полагалось «настоящему» ТРАМу, Бакинский связал крепкие связи со своими зрителями, стал центром споров, дискуссий, общественной жизни. Организовали при театре еще и КРАМ (кино рабочей молодежи), то есть систематические показы для комсомольцев советских, преимущественно молодежных, фильмов с последующим их обсуждением.

В дальнейшем И. Савченко поставил оригинальную пьесу о колхозном строительстве «Погибла Расея», собственную интерпретацию «Тревоги» Ф. Кноре.

Но в большинстве случаев трамы широко пользовались репертуаром, созданным в Ленинграде и в Москве. Не были исключением в этом отношении такие известные трамы, как Иваново-Вознесенский, Свердловский, Ростовский, Киевский, Минский, Владивостокский, Орехово-Зуевский и другие.

Иваново-Вознесенский ТРАМ имел в своем штате только режиссера, музыканта, администратора и электромонтера. Актеры — рабочие парни и девушки совмещали занятия в театре с работой на производстве. Театр по плану должен был играть 5 спектаклей в месяц, 50 в год. Режиссеру молодежного театра члену ВЛКСМ Н. Н. Новикову было в это время двадцать пять лет.³⁶ «Трамовцы, — сообщала губернская молодежная газета, — работали не покладая рук над усовершенствованием театральных навыков, над развитием голоса и тела».³⁷ О спектакле «Будни» (из репертуара Ленинградского ТРАМа) газета писала: «Кузька и Сундук, никогда не унывающие и беспечные парни, являются главным стержнем пьесы. Общие любимцы. Они живут так, как живут многие из нашей молодежи... Молодежь в первый раз увидела подлинно комсомольскую пьесу, увидела на сцене самую себя, живую и бодрую игру актеров».³⁸ Спектакль был сыгран для делегатов всех уездных и губернской конференции ВЛКСМ.

Неотрывность Ленинградского ТРАМа от массового движения, которое он возглавил, подтверждалась его огромным общесоюзным резонансом, но, быть может, еще более наглядно творчески-организаторскую ролью этого коллек-

тива в родном городе. В ленинградских клубах за короткий срок выросло множество «трамкружков», переименованных в 1929 году в «трамдра». Наиболее активные и успешно работающие получили статус «трамстудий». Ими нередко руководили режиссеры, выросшие в составе ТРАМа. Возник и ПионерТРАМ, чьи спектакли адресовались юным зрителям, ставились исключительно на современные темы и тем самым вступали в полемику с Ленинградским ТЮЗом (в его репертуаре доминировали классика и сказки). Взаимоотношения «головного» ТРАМа со своими последователями строились на началах товарищества и взаимопомощи. Наиболее одаренные любители из «трамядер» переходили в студии, из студий — в театр. «Младшие» были завсегдатаями в доме «старших», а «старшие» часто приходили советчиками и наставниками к «младшим».

К концу 20-х годов сформировалось достаточно распространенное убеждение, что «массовый самодеятельный трамизм имеет все данные, чтобы стимулировать рост клубной сцены, вдохнуть в нее новую энергию...» Такая возможность, как считали, заложена в природе ТРАМа. «Массовая самодеятельность предоставила ТРАМу свое творческое „сырье“ — первоначальные силы и навыки. ТРАМ перерабатывает их в профессиональный „продукт“ и теперь может вернуть его по принадлежности — в систему клубно-художественной работы, чтобы поднять ее на более высокую революционную ступень».³⁹

При всей популярности ленинградского и других трамов среди молодежи, при всей значимости театрально-художественной, массово-политической деятельности, которую они вели, нельзя преувеличивать реальное место и роль трамов и всевозможных трамобъединений в массовой самодеятельности тех лет. Какими бы яркими и впечатляющими достижениями не был отмечен творческий путь ленинградского трама, невозможно было по его образу и подобию перестроить всю театральную самодеятельность и тем самым решить все ее проблемы. Сами трамы в начале 30-х годов столкнулись с трудностями, которые им не удалось преодолеть. Трамовцы, «связанные воедино рабочей биографией, общностью взглядов на мир, творческих устремлений и целей, успешно разыгрывали несовершенную, но во многом автобиографичную для них драматургию — как бы одну большую пьесу о молодежи 20-х годов. Причем играли для этой же молодежи, для рабочих парней и девочек, еже-

вечерне наполнявших зал театра». «Коллективизм, хоровое начало и составляли силу Трама».⁴⁰ Это очень верное заключение можно отнести ко всему трамовскому движению.

В чем была сила — в этом же заключалась и слабость трама. Отрыв театра, все решительнее встававшего на профессиональный путь, от породившей его социальной среды, ослабление коллективистического начала внутри театра неминуемо вели к творческому кризису. «Трамовская художественная система, порожденная и сформированная агитационным театром 1920-х годов, в условиях нового времени обнаружила свою односторонность. Трамовские спектакли, своеобразные репортажи с мест, в 1930-е годы казались архаичными: „злобы дня“, точных бытовых зарисовок, групповых портретов и молодежных типажей было уже недостаточно. Трам не двигался вперед, а, наоборот, словно застыл на том уровне отражения и постижения жизни, какой был характерен для его искусства в 1920-е годы».⁴¹

Поэтому необходимы были перемены, но в русле собственной традиции, в русле публицистического театра. Вместо этого театр «бросился, сбитый с толку, в противоположную сторону, к традиционному, психологическому театру»,⁴² что, разумеется, не могло привести к нужным результатам. Трамовское движение к середине 30-х годов сходит на нет.

На рубеже 30-х годов перед серьезными проблемами встали традиционные драматические самодеятельные коллективы.

Опираясь на современную советскую драматургию, они укрепили свой авторитет и свои позиции в клубе. И вместе с этим встал вопрос о качестве их работы, творческой самостоятельности.⁴³ Его поднимали не только критики — приверженцы «конструктивного» любительства. Неблагополучие в любительском театре хорошо сознавали непосредственные практики. Об огромном разрыве между требованиями к самодеятельному театру, декларациями и его реальными возможностями особенно настойчиво писали из провинции. Там меньше было теоретиков, явно выраженных сторонников того или иного направления, часто приукрашивавших положение дел в своем стане. Да и сама картина была более однородной. В клубных драмкружках Уральской области, писал корреспондент из Свердловска, «сосредоточены тысячи активистов, втянутых в самодея-

тельную творческую работу. Зрительные залы всегда заполнены рабочими, их семьями, сотнями тысяч зрителей, посещающих клубных постановки». Как показало выборочное обследование 32 клубов Урала, сообщал автор статьи, «советская пьеса вытеснила дореволюционную». Осталась классика, главным образом Островский. Драмкружки ставят «Метелицу», «Шторм», «Разлом», «Любовь Яровую». Есть, как выразился корреспондент, и «пустынные агитки» — «Осиное гнездо», «За власть Советов». Кружкам тяжело справляться с серьезной драматургией, «но потребность масс в революционной большой художественной пьесе столь велика, что клубу приходится заменять профтеатр».⁴⁴

Автор корреспонденции с Урала выдвигал проблему, без решения которой действительно трудно было рассчитывать на прогресс самодеятельного театра в провинции. Речь шла о кадрах «художественных воспитателей (руководов)». В основном кружками руководили любители, «совершенно не имеющие театральной подготовки». Это обычно служащие, работающие в клубе по совместительству; 13% руководителей — бывшие провинциальные актеры, которые «в большинстве случаев из-за своей недостаточной квалификации оказались не у дел и обосновались в рабочих клубах». Проверка «материальной заинтересованности» 25 руководителей показала, что 7 из них не получают зарплаты, 5 получают до 25 руб., 7 — до 75 руб., 6 — от 75 до 125 руб. «Значит, — делал вывод автор статьи, — относительно обеспеченных имеется только шесть человек».⁴⁵ Таковы были уральские «болезни самодеятельного театра». Из других мест российской провинции и республик поступали аналогичные сообщения.⁴⁶

Негативная оценка состояния художественного руководства драмкружками была вызвана целым рядом причин. Во-первых, из театральной самодеятельности отхлынуло достаточно большое количество специалистов, привлеченных в первые годы Советской власти прямой мобилизацией, рабочими и красноармейскими пайками и в немалой степени романтическими идеями создания народного массового театра (вспомним Виноградова).⁴⁷ Многие из талантливых молодых режиссеров, начинавших в самодеятельных рабочих и красноармейских клубах, перешли в профессионалы. Как это ни парадоксально, но материальная поддержка самодея-

тельности и, как бы сейчас сказали, престиж работы в ней снизились, по сравнению с начальным периодом.

В докладе на VII Всесоюзном съезде работников искусств в мае 1929 года Луначарский признавал: «...Временами из недр пролетариата, из недр крестьянства подымались гигантские волны самодеятельности, и мы стояли перед ними, как рыбак на берегу расхолившегося моря, не имея достаточных материальных средств...» Надо, продолжал Луначарский, чтобы «самостоятельно из этих масс возникающие художественные движения находили себе максимум руководства, основывающегося на глубоком понимании и уважении самостоятельного творчества рабочих масс, комсомола с его ТРАМами, крестьянства во всех его исканиях в области художественной, которые мы сейчас со всех сторон замечаем».⁴⁸

Луначарский не случайно, говоря о руководстве самодеятельным театром, подчеркивал необходимость глубокого понимания и уважения самостоятельного творчества масс.

Противоречия, трудности, проблемы, которые обнаружили в самодеятельном театре рубежа 20—30-х годов, были серьезны. Они были порождены кардинальными переменами в общественно-политической, экономической, духовной жизни страны, усугублялись ошибочными, волюнтаристскими решениями и действиями руководящих профсоюзных органов и учреждений культуры, которые, по существу, не смогли удержаться на принципах и позициях, выработанных теасовещанием при Агитпропе ЦК ВКП(б) в 1927 году.

Часто к театрам на местах относились сугубо утилитарно. Не считаясь со стремлением молодежи к творчеству, к повышению своего духовного уровня, к серьезной, вдумчивой работе над спектаклями, инсценировками, программами живых газет, с кружков требовали одного — «обслуживания» многочисленных тогда кампаний, дат красного календаря.

В то же время требования к качеству театральных постановок как со стороны самих любителей, так и со стороны посетителей клубов возросли. Изменился сам характер потребности в театральном искусстве.

Самодеятельным кружкам, в огромном количестве игравшим ранее агитки, необходимо было серьезно перестраиваться как в отношении к самому процессу работы над спектаклем, его срокам, так и методологии. Для этого нуж-

но было время, значительные усилия и материальные затраты на подготовку и переподготовку кадров руководителей. Вместо этого были предприняты решительные и, как показало время, не оправдавшие себя меры по реорганизации самодеятельного театра.

В апреле 1930 года состоялось Всесоюзное совещание по клубной работе, оценивавшееся в профсоюзной прессе как «поворотный этап от культурной к культурно-политической работе», подписавшее, как выразился один из авторов «Клуба и революции», «смертный приговор старым формам и методам работы».⁴⁹ Перед самодеятельными коллективами выдвигался лозунг «лицом к производству». В связи с этим предлагалось из любительских «аполитичных» кружков, занимавшихся «голым культурничеством и развлекательством», создать передовые творческие отряды, воспитывающие «сотни тысяч бойцов за новый социалистический быт и за боевые темпы в реконструкции народного хозяйства».⁵⁰

В качестве образца для перестройки самодеятельного театра выдвигалась агитпропбригада. «Основная характерная черта агитпропбригад заключается в том, что они осуществляют лозунг „лицом к производству“ не только в содержании работы, но и по существу — выступая и действуя на самом производстве: в цеху, на дворе фабрики и завода, обслуживая обеденные перерывы, красный уголок, казарму..., быстро реагируя на все неполадки производства и профсоюзной работы, обслуживая текущие политические кампании, являясь рупором местной пролетарской общественности».⁵¹

Чем был вызван столь решительный поворот всей художественной самодеятельности, и прежде всего театра, к выполнению исключительно утилитарных функций, прямому подчинению задачам производственной пропаганды?

К концу 20-х годов победил сталинский курс развития страны — в экономике, политике, культуре. Административно-командная система во главе с И. В. Сталиным узурпировала власть. Был свернут нэп, насильственно проведена повсеместная коллективизация сельского хозяйства, выдвинута и стала осуществляться авантюристическая программа индустриализации страны ускоренными темпами. Первый пятилетний план предусматривал невыполнимый прирост промышленной продукции. Тем не менее был провозглашен лозунг «Пятилетку — в четыре года». Началось «подхлестывание» народного хозяйства, что привело не к ускорению,

а дезорганизации производства, бесчисленным «прорывам». В этих условиях театральная самодеятельность и была полностью подчинена борьбе «за боевые темпы» пятилетки. Многообразные задачи и формы самодеятельного творчества сводились к одной функции, а потребности молодежи в культурном развитии, содержательном досуге, общении к богатейшему духовному наследию игнорировались.

Откликаясь на призыв «лицом к производству», клубный самодеятельный театр формировал агитпропбригады иногда как новые коллективы, часто переформировывал (или просто переименовывал) живые газеты, драмкружки. Агитбригада «Красный путиловец» родилась в феврале 1930 года из объединения «Мастерская малых форм». Когда завод оказался «в глубоком прорыве по тракторостроению», агитбригада пошла в цеха с программами «За решающий год», «Летуны», «Объективные причины».⁵²

Агитпропбригады и живые газеты выезжали на самые горячие участки строительства. Корреспондент из Свердловска сообщал: «В связи с окончанием второго года пятилетки и подготовки к третьему, борьбой с прорывами, распространением займа „Пятилетка в четыре года“ и другими очередными задачами Уралобком ВКП(б), ВЛКСМ, Уралпрофсовет организовали двухмесячную поездку по Уралу живой театрализованной газеты «Удар». Прошло немногим больше половины срока, а живая газета обслужила ряд крупнейших предприятий Урала: Н. Тагил, Чусовая, Кутва, Невьянск, Вязовая, Бакал, Усть-Кашев, Златоуст, Миас, Машинострой... Вместо 46, намеченных по двухмесячному плану, коллектив дал 64 выступления. Живгазетчики не считались ни с местом, ни со временем. Выступали в цехах, в столовых и даже в шахтах, в простых углублениях на берегу при свете факелов. Выступали днем и ночью, обслуживая ночные смены».⁵³

Живая газета совторгслужащих г. Хабаровска, находясь в поездке, «по поручению Владивостокского ОСПС 3 дня работала на Сучане, борясь за ликвидацию прорыва. Выступали на раскомандировках прямо у спуска в шахты — за 3 дня дали 9 выступлений».⁵⁴

Ленинградский ТРАМ, показывая пример, летом 1931 года отправился на Магнитострой. Это были не просто гастролы. Трамбовские актеры шли после спектакля спать не в гостиницу, а в палатки, которые раскинулись у Магнитной горы, у запруженной плотиной реки Урал, где вместе с

рабочими проводили занятия по ликбезу. Днем трамовцы были разбиты по бригадам и разбросаны по гиганту Магнитострою, где со всеми рабочими чистили бараки, устанавливали радиоприемники. В бараках оборудовали красные уголки, читали лекции.⁵⁵

Можно привести много примеров самоотверженной работы самодеятельных и профессиональных агитколлективов на стройках страны. Однако повсеместный, часто насильственный перевод театральных коллективов на рельсы агитпропбригад, изнурительный режим, однообразие усугубили кризисное состояние массового самодеятельного театра. Это воочию показала Первая Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства.

В Олимпиаде участвовали посланцы 14 областей и краев РСФСР, 18 союзных республик. Из 102 коллективов было 61 зрелищных и 41 музыкально-хоровых. По оценке Я. Боярского — председателя ЦК Рабис, Олимпиада продемонстрировала «слабость театральной работы различных кружков и бригад». Он писал: «За исключением профессионализированных групп (трамов и рабочих театров) преобладающей формой была агитбригада... Это несомненно результат тех попыток сужения форм, канонизации агитпропбригады как преобладающей формы и похода на драмкружок, которые имели место в ряде профессиональных организаций. В репертуаре коллективов господствующее место занимает производственная тематика. Но эта тематика показана узко, вульгарно и схематично. Маски рвача, прогульщика и оппортуниста господствовали во всех выступлениях».⁵⁶

В постановлении президиума ВЦСПС, посвященном итогам Олимпиады, говорилось об узости форм театральной самодеятельности, упрощенной, неубедительной и чисто внешней агитационности, о необходимости «развернуть широкое соревнование между различными видами и формами самодеятельных объединений». Президиум высказывался «против попыток административного насаждения и узаконения одной какой-либо формы самодеятельности в ущерб развитию других видов и форм».⁵⁷ Только на этих принципах театральная самодеятельность могла успешно развиваться.

Подводя итоги, можно сказать, что самодеятельный театр конца 20-х — начала 30-х годов в значительной степени развивался под влиянием трамов, самобытных любитель-

ских, профессиональных и полупрофессиональных коллективов, вышедших из лона инсценировочного, живогазетного театра. Вокруг них возник широкий круг самодеятельных театральных объединений — трамкружков, трамядер, трамстудий, ориентировавшихся на трамовский репертуар и стиль работы.

В это время повсеместно и периодически (в ряде мест — ежегодно) стали проводиться соревнования и конкурсы театральных коллективов. Укрепили свои позиции традиционные драмкружки.

Вместе с тем тоталитарная общественно-политическая система грубо вмешивалась в естественный процесс развития самодеятельного творчества, навязывая свои представления о его задачах и формах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Клуб. 1927. № 1. С. 58, 59.

² Там же, № 5, с. 54.

³ Там же, № 4, с. 54.

⁴ Юный текстищик (Иваново-Вознесенск). 1927. 22 февр.

⁵ Рабочий край (Иваново-Вознесенск). 1927. 27 марта.

⁶ Рабочий и театр. 1927. № 16. С. 19.

⁷ Там же, № 44, с. 15.

⁸ См.: *Луговской В.* Формы художественной работы в клубе // Клуб. 1926. № 12. С. 23. Вывод автора небезоснователен. Со временем программы знаменитого коллектива «Синяя блуза» стали страдать однообразием и шаблонностью приемов. С. Третьяков писал в статье, посвященной работе синеблузников, озаглавленной «А дальше?»: «Плохо, если пафос застывает в скучных обобщенных построениях. Тут тупик напыщенного шаблона» (Синяя блуза. 1926. № 41. С. 14).

⁹ Клуб. 1927. № 4. С. 55.

¹⁰ См.: *Луговской В.* Формы художественной работы... С. 22.

¹¹ Синяя блуза. М., 1928. С. 5.

¹² Пути развития театра (Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 года). М.; Л., 1927. С. 500—501. Надо отметить, что подобную позицию заняло ранее Всероссийское совещание по художественной политико-просветительной работе, которое «признало необходимым указать на исключительное значение искусства и художественной работы по представлению членам клуба действительно разумного отдыха. Для достижения этой цели наряду с ярко агитационными формами искусства... должны иметь место формы спокойной, длительной и действительно художественной пропаганды» (Политпросветработа и искусство. С. 11).

¹³ Жизнь искусств. 1928. № 26. С. 9. Коллектив строителей «Балаган» был оригинальным, не имевшим аналогов самодеятельным коллективом. Его руководитель Н. Н. Сен начал с небольших сенок, отдельных акробатических номеров, выступлений шумового оркестра и так далее, объеди-

- няя все это двумя балаганными персонажами — Петрушкой и Зазывалой. Постепенно коллектив перешел к целостным произведениям, к своеобразной пьесе. На смотре 1929 г. «Балаган» показал большое эксцентрическое представление — «Веселый анекдот». Зазывала в нем фигурировал как чисто балаганный персонаж, а Петрушка превращался в действующее лицо спектакля (Клуб и революция. 1929. № 8. С. 8).
- ¹⁴ Рабочий и театр. 1925. № 25. С. 7.
 - ¹⁵ См.: *Миронова В.* ТРАМ. М., 1977. С. 36.
 - ¹⁶ См. там же, с. 44.
 - ¹⁷ *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1967. Т. 3. С. 399.
 - ¹⁸ См.: История советского драматического театра. Т. 3. С. 176. Один из комсомольских вожakov трамбовского движения так характеризовал ТРАМ: «Сущность и своеобразие ТРАМа заключается в том, что он сочетает в себе следующие элементы: 1) элемент кружка (широкая самодеятельность, инициатива, самообразование, самосовершенствование); 2) элемент театральной школы (углубленная учеба — от элементарной актерской техники до овладения профессиональным мастерством); 3) элемент профтеатра (серьезная производственная работа крепкого художественного коллектива, организация из наиболее талантливых ТРАМовцев профессионального коллектива вплоть до снятия с производства); 4) элементы массовой художественной работы» (*Чичеров И.* Поймем, наконец, что такое ТРАМ // Жизнь искусства. 1929. № 14. С. 1).
 - ¹⁹ Красная газ. 1926. 16 марта: С. 4 (вечерний вып.).
 - ²⁰ Там же, 1928, 14 янв., с. 4.
 - ²¹ *Юзовский Ю.* О театре и драме: В 2-х т. М., 1982. Т. 1. С. 15—16.
 - ²² Театр Рабочей молодежи. Н. Львов. «Плавятся дни». М., Л., 1929. С. 3.
 - ²³ Там же, с. 9.
 - ²⁴ *Юзовский Ю.* О театре и драме. Т. 2. С. 15.
 - ²⁵ Театр Рабочей молодежи. Н. Львов. «Плавятся дни». С. 71.
 - ²⁶ Там же, с. 4.
 - ²⁷ Материалы для клубной сцены. М., 1929. С. 7.
 - ²⁸ Там же, с. 5.
 - ²⁹ *Миронова В.* ТРАМ. С. 85.
 - ³⁰ См.: *Марков П. А.* Очерки современного театра. К вопросу о публицистическом спектакле // *Марков П. А.* О театре. М., 1977. Т. 4. С. 5.
 - ³¹ Современный театр. 1927. № 48. С. 774.
 - ³² Правда. 1932. 16 сент.
 - ³³ Жизнь искусства. 1928. № 13. С. 16.
 - ³⁴ *Савченко И.* Сборник статей и воспоминаний. Киев, 1980. С. 98.
 - ³⁵ Там же, с. 77.
 - ³⁶ Смета на содержание Театра Рабочей Молодежи Пролеткульта на 1929—1930 гг. (ГА Ивановской области, ф. 1189, оп. 1, ед. хр. 91, л. 29, 30).
 - ³⁷ Юный текстильщик (Иваново-Вознесенск). 1927. 7 янв. В одном из номеров газеты было предоставлено слово актерам ТРАМа. Ваня Иванов, который в начале своего трудового пути продавал газеты, а затем стал учеником раклиста, рассказывал: «Много трудов положил для укрепления ТРАМа наш любимый режиссер Н. Н. Новиков. Он читал нам лекции об истории театра, о технике игры актера, импровизации, достал нам руководителей по гриму, акробатике, танцу, дикции. Он воспитал меня и приспособил к правильной работе, как к общественной, так и на сцене» (там же, 1928, 8 февр.).
 - ³⁸ Там же, 1927, 7 февр.
 - ³⁹ Жизнь искусства. 1929. № 6. С. 13.
 - ⁴⁰ *Миронова В.* ТРАМ. С. 80, 86.

⁴¹ Там же, с. 102.

⁴² Там же.

⁴³ Иногда эта «творческая самостоятельность» выражалась в курьезных формах. Так, сообщалось о рискованном опыте переделки пьесы Л. Толстого «От ней все качества» в антирелигиозную пьесу. На стене избы было повешено большое Евангелие, страницы которого по ходу действия перевертывались, и прожектор освещал страницы церковных цитат, удачно подобранных безбожником. Остроумной называлась также переработка в оперетту «Огненный конь» комической оперы XVIII в. «Мельник — колдун, обманщик и сват» (Клуб и революция. 1928. № 6. С. 52).

⁴⁴ Культурная революция. 1928. № 1(4). С. 30.

⁴⁵ Там же, с. 31.

⁴⁶ В Воронеже художественное руководство подавляющего большинства клубных драмкружков «находится в руках малограмотных руководителей, малокультурных, малоосведомленных в современной театральной технике и слабо развитых в общественно-педагогических навыках. Вся работа таких руководителей сводится к прямому натаскиванию исполнителей от спектакля к спектаклю, без каких-либо попыток культурной работы над пьесой, без малейших признаков внутренней тренажно-воспитательной работы» (Клуб. 1928. № 6-7. С. 60). В клубах Башкирии «засилие художественных мероприятий». В погоне за доходами, а значит — за количеством постановок «клубы упускают из виду их качество. Постановки после 2—3 репетиций обычное явление. Ни о какой работе над пьесой говорить не приходится» (Клуб и революция. 1929. № 9. С. 52).

⁴⁷ «1918—1920. При клубе — три кружка: драматический, хоровой, музыкальный, Пригласили руководителей (артисты профтеатров), оплачивали им за работу... частично деньгами, а больше продовольствием» (10 лет рабочего театра им. Коминтерна // Клуб. 1927. № 5. С. 54).

⁴⁸ Луначарский А. В. Неизданные материалы // ЛН. М., 1970. Т. 82. С. 27, 28.

⁴⁹ Клуб и революция. 1930. № 11-12. С. 13.

⁵⁰ Там же, 1929, № 13-14, с. 57.

⁵¹ Там же, с. 58.

⁵² См.: Рабочий и театр. 1931. № 19. С. 9.

⁵³ Клуб и революция. 1930. № 19-20. С. 40—41.

⁵⁴ Там же, с. 39.

⁵⁵ См.: Рабочий и театр. 1931. № 22. С. 11.

⁵⁶ См.: Боярский Я. Самодеятельное искусство на высшую ступень // Сов. театр. 1932. № 9. С. 4.

⁵⁷ Олимпиада самодеятельного искусства. М., 1932. С. 18—19.

СЕЛЬСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 1920-х ГОДОВ

Разбирая идеологические установки проводников культурной революции в деревне 1920-х годов, одержимых технократической утопией и имевших о деревенском мужике «самое нелепое и книжное представление», К. Мяло верно подметила, что своей целью они ставили «не внедрение на селе современной гигиены и всеобщей грамотности», а искоренение сельского традиционного быта, хозяйствования, чувствования и мышления. Поэтому подлинным объектом антикулацкой пропаганды у них «стал именно русский крестьянин».¹ Действительно, в опубликованных воспоминаниях крестьян жизнь русской деревни предстает как некая самобытная, самодостаточная и саморазвивающаяся система. Говоря о том, что «двадцатые годы были еще накрепко привязаны к деревенским обычаям», собиратель устных деревенских историй замечает: «Умение работать и веселиться давало крестьянину ощущение полноты бытия, эмоциональной и духовной насыщенности. Крестьянин хотел быть только крестьянином — эту истину нам стоило бы попытаться понять сегодня».²

Сохранявшийся консерватизм сельского мира объяснялся тем, что революция приостановила распад общины, державшейся древних форм социальных связей, государственных ценностей и препятствовавшей разрушению обрядового ядра традиции. Но справиться с этими задачами ей становилось все труднее, ведь еще в XIX веке фольклор стал выделяться в особый самостоятельный вид художественного творчества (песня, танец, игра и т. д.), при этом ритуально-мифологическое значение традиционных текстов частично замещалось этическими смыслами и эстетическим удовольствием. С другой стороны, он начал уступать идущим из города образцам фольклоризма, низовой городской культуры и «ученого» искусства, приток которых наряду с новыми идеологическими приоритетами неизмеримо возрос в после-революционные годы. Пытаясь воспротивиться этому, традиционная культура актуализировала в массовом сознании

архаические, в том числе эсхатологические представления (о пятиконечной звезде как антихристовой печати, о наказании безбожников-комиссаров, запечатавших церкви и разрушивших покой святых мощей³) и тем компенсировала растущий страх перед модернизацией бытового уклада, появлением самостоятельных хозяев-кулаков, перед всем враждебным, что лежало за границами локальных сообществ.

При всей, однако, враждебности города селу влияние городских ценностей на сознание крестьянской молодежи было подмечено задолго до революции,⁴ о ситуации же, характерной для 1920-х годов, можно прочесть в письме И. Соколова-Микитова из Дорогобужского уезда Смоленской губернии:

«Бог знает, чем объяснить эту тоску о „земле обетованной“, но только мечта о городе, о легкой веселой жизни ододела на деревне всех, и даже Проска горько вздыхает о городских высоких ботинках <...>

Теперь каждый, поживший в городе, уже герой — с него снимают повадку, глядят в глаза и ловят бойкие городские словечки. Пели у нас недавно:

Хороша наша деревня Кочаны,
Заросла она малиною...

Но вернулся из Москвы Максимка Листаров, красноармеец, и в два счета перевернул деревню. И молодежь ныне ходит за Максимкою толпою, хватает его словечки, походочка у Максимки с захлестом, „галифе“ на ляжках. Он осмелел девок за их песни, и вот вместо малины поет нынче деревня „Алешу“:

Алеша, ша!
Возми полтоном ниже,
Брось арапа направлять!..

Обаяние города странным образом совместилось с отчаянной ненавистью ко всему „городскому“ — ко всему тому, в чем видна власть города над деревней». ⁵

Город в сознании крестьян, действительно, отождествлялся сначала с измышлениями чиновников царской администрации,⁶ а затем с продотрядовцами и агитаторами за «красный» быт и не вызывал у крестьян ни малейшего уважения; но издавна город же представлялся местом, где есть возможности для улучшения своего имущественного и со-

циального положения, где много развлечений и где можно избежать контроля со стороны общины. «Город выступал для деревни как вечный хранитель» состояний свободы, праздничности, веселья, «как вместилище этих ценностей, поскольку традиционная культура хранит память о том, что в городе всегда праздник».⁷

Конечно, не только «Алешу» стала исполнять деревенская молодежь, но и песни собственного сочинения, где, как и в современных сказках, анекдотах, легендах, частушках, вырисовывались «новые формы брака (расписка у комиссара вместо старого венчания в церкви или наряды с ним), облегченный порядок развода и в силу этого какая-то мода на разводы; новые костюмы (галифе, френч, брюки клеш); изменения в обычной еде, пайки, потребиловка, спекуляция, мешочничество, столкновение интересов города и деревни».⁸

Город не был готов к полному насыщению деревни своими образцами. Так, к концу 20-х годов село было кинофицировано только на 15—20%, имело всего лишь 553 тысячи радиоприемников. На 11 храмов здесь приходилось 2 изыскательницы, и одни и те же девушки продолжали петь в церковном хоре и выступать в вечерах самодеятельности. Так же и комсомольские праздники урожая приурочивались к спасу яблочному. Пытаясь приладиться к этому «двоевию», власть активно использовала в «новой государственной педагогике» эстетику лубка, который сохранял свою популярность на сельском книжном рынке все 20-е годы.⁹

Однако одной из главных примет нового «красного» быта в деревне стал любительский театр — этот самый массовый жанр молодежного досугового искусства, который не только ретранслировал в крестьянской аудитории идеологические установки власти, не только приобщал к «книжному» искусству и городской демократической культуре, но и отчасти унаследовал некоторые функции традиционной культуры, рядом с которой он и объявился.

Первые крестьянские драматические кружки появились в России в 1880-е годы, на рубеже веков «народный театр» даже стал темой дня, но все же массовый характер театральной деятельности на селе приобрело в послереволюционные годы.

Об энтузиазме вливающих в театральное движение народных масс, об их жажде ощущения полноты жизни и чувства содружества всех трудящихся сразу после Октября 1917 года заговорили многие.¹⁰ При этом почти не обращалось внимания на то, что старые мелодрамы, комедии и водевили не слишком вязались с красной драпировкой тысяч подмостков, наспех оборудуемых по всей России, где любители вместе со своими зрителями пытались как-то отгородиться от трудностей и ужасов военного времени.

Для сельского театра важным оказалось даже не иллюзорное, а вполне реальное бегство профессионалов и любителей-интеллигентов из городов в поисках пищи и тепла.¹¹ Позже политпросветчики любили недобрым словом поминать театральных «спецов» и «труппы всевозможных артистов», проникавших «в деревню за картошкой»,¹² забывая, что роль антрепренеров взяли на себя уездные отделы народного образования, у которых, в свою очередь, сманивали и даже «умыкали» актеров «с первым поездом в международном вагоне»¹³ культпросветы Политотделов Красной Армии. Благодаря заманчивости красноармейского пайка 1200 театров и 900 драмкружков при красноармейских и краснофлотских клубах не испытывали дефицита артистических сил, прививавших неопытным исполнителям из красноармейцев «шаблонные приемы игры и замашки дурного актерствования».¹⁴ Все это огорчало сторонников «творческого» самодеятельного театра, ведь красноармейский театр воспринимался ими как «промежуточная инстанция для распространения театрального искусства в самую гущу крестьянской массы <...>. Вместо маленького театрального опыта, вместо чистого художественного вкуса красноармеец принесет в деревню рассказы о „песенках Вертинского“, о „прыгающих барышнях“, об „американском ту-стеpe“, с которыми он успел познакомиться в театрах мииниатор и в кинематографе».¹⁵

Культурным начинаниям в деревне продолжали идти навстречу сельская интеллигенция и кооперативные общества, ассигновавшие значительные средства на театральную работу. Постановка спектаклей стала главным направлением деятельности культурно-просветительных кружков, в большом количестве открывшихся в сельской местности в годы гражданской войны.¹⁶ Здесь ставились комедии и драмы А. Н. Островского, гоголевская «Женитьба», чеховские водевили, пьесы С. Белой, И. Лисенко-Коньича, С. Грея,

С. Семенова. Иногда в репертуаре деревенских драмкружков между развлекательными пьесками типа «Цыганки Любавы» могли затесаться пьесы Л. Андреева, А. Сухово-Кобылина, М. Горького. Деятели народного образования, удивляясь, что в афише сельского театра ничто не указывало на революционность эпохи, радовались лишь интересу крестьян к классике, но одновременно были шокированы огромной популярностью драматургии Софьи Белой (Богдановской). Ее называли то «Вербицкой деревни»,¹⁷ то «пророком нового зрителя».¹⁸ В «Безработных», «Юродивых», «Крестьянах» и других ее пьесах простонародную публику привлекали мотивы жестокого романа — кровавая месть, загубленная молодость и т. д., сдобренные атрибутикой упадничества, характерной, кстати, и для новой «коммунистической» драматургии.

Лето 1921 года застало врасплох культурные учреждения на селе. Их закрытие, объяснявшееся сокращением местного бюджета в связи с переходом к нэпу (хозрасчету и самоокупаемости), а также жестокой засухой и последовавшим невиданным голодом, приостановило, а во многих местах свернуло работу деревенских театров. В начале 1923 года в уездных политпросветах Нижегородской губернии не имелось «ни оркестров, ни хоров, ни художественных и литературных кружков, как это было раньше. Причину же местные руководители называли одну — нэп».¹⁹ Но уже в том же 1923 году намечился новый подъем деятельности сельских драмкружков, проходивший под знаком соединения задач театрального просвещения с задачами политико-просветительными. На практике это означало активное включение любителей в работу изб-читален.

Связь драмкружков и изб-читален становилась настолько тесной, что динамика роста театральной самодеятельности во многом уже обуславливалась развитием сети изб-читален. Так, наибольший рост сельских драматических коллективов приходится в 20-е годы на период 1923—1925 годов, когда полностью были восстановлены избы-читальни, ликвидированные в самом начале нэпа.²⁰ Зависимость статистики художественной самодеятельности от числа изб-читален встречается в статье ответственного работника ГПП Р. Пельше «Лицом к деревне»: «На территории СССР имеется 10 800 изб-читален (на 1 января 1924 г.). Можно считать на каждую избы-читальню по одному художественному кружку».²¹ Такой принцип учета сельской

самодельности будет применяться и во второй половине 20-х—начале 30-х годов. Так, названное на партийном Театровещании 1927 года число деревенских драмкружков (16—20 тысяч) соответствовало количеству изб-читален (16 тысяч). Констатирувавшийся в начале 30-х годов рост театральной самодельности в 1,5 раза (30 тысяч кружков) объяснялся увеличением сети изб-читален на 75%.²²

Хотя в несовершенной статистике число драмкружков чаще всего выводилось из количества изб-читален, на самом деле последние в огромной степени находились в зависимости от драмработы. Связано это было с тем, что большинство изб-читален существовали вне всякого бюджета, а поэтому, как сообщал журнал «Изба-читальня», «постановка спектаклей являлась единственной доходной статьей».²³

Средства, вырученные от платных спектаклей, тратились на подписку газет, покупку книг, учебников и плакатов, различного культинвентаря. В этих условиях большинство кружков долгие годы материально бедствовало. В 1928 году «Правда» (№ 300) опубликовала данные, из которых следовало, что на самодельное творчество деревни тратится 0,7% всех государственных средств, отпускаемых на художественную работу. Поэтому сплошь и рядом сельские драмкружки оставались без грима, бутафории, костюмов, используя в основном гардероб своих односельчан, в лучшем случае имели две-три декорации (лес, изба, городская комната); оборудовались сцены в массовом порядке главным образом в 1919—1920 годах, когда «культурным начинаниям в деревне охотно шли навстречу потребительские общества, кассы мелкого кредита, которые ассигновали крупные суммы на просветительскую деятельность».²⁴ Кооператоры, содействуя развитию деревенского театра, требовали взамен популяризации со сцены кооперативных знаний, через драмкружки втягивали в экономическую деятельность молодое крестьянство.

Велика была помощь драмкружков в привлечении молодежи к участию в общеобразовательных и политических кружках, в создании актива избы-читальни, пополнении комсомольских ячеек. «У нас в д. Ковшово Костромской губ. при избы-читальне организовали сельскохозяйственный и драматический кружки, — писал селькор в журнал «Деревенский театр». — Когда кружок ставил спектакли, крестьян это очень интересовало. И после этого стали крестьянские дети входить в комсомол, их в комсомоле стали учить».²⁵

Столь же бесхитростно могли бы сказать о своей работе многие и многие тысячи деревенских драмкружков, которые в середине 20-х годов на треть состояли из членов и кандидатов ВЛКСМ. В сельской местности молодежный характер, отличавший всю художественную самодеятельность 20-х годов, был особенно заметен. По данным семи волостей Московской губернии, более половины драмкружковцев приходилось на молодежь 18—23 лет, на втором месте — молодежь 16—18 лет. Четверть составляли девушки.²⁶

К концу десятилетия наблюдался постоянный уход взрослых участников из кружков, что кроме недовольства их семей объяснялось засильем молодежи, «претендующей на лучшие роли». Крайне редкими были случаи участия в спектаклях бородачей (крестьян, которым было за сорок лет), хотя существовали даже коллективы (в селах Суражевка и Бессарабия в Шкотовском районе Владивостокского округа, например), где играли исключительно степенные крестьяне.²⁷

В том же приморском районе плохо обстояло дело «с вовлечением в избы-читальни женщин, которые, во-первых, за зиму должны были обработать много льна и, во-вторых, боялись засилья молодежи и хулиганства в кружках».²⁸ Последнее обстоятельство было главной причиной немногочисленности девушек в деревенских театрах, хотя среди зрителей женщин, как и бородачей, было больше, но редко где доходило до половины. Любопытно, что даже там, где с нравственностью «за кулисами» дело обстояло более или менее нормально, девушки как огня боялись «распушенности» на сцене; они отказывались играть роли беременных женщин и барышень зазорного поведения, «одна мотивировала свой отказ взять роль тем, что в пьесе ее героиню называют сукой».²⁹ В восприятии крестьян неотличимость действующего лица от исполнителя была еще сильной, и это не могли не учитывать деревенские актрисы.

С начала 20-х годов заметное место в руководстве сельскими драмкружками заняли демобилизованные крестьяне-красноармейцы. Вернувшиеся из армии сельчане, кроме «песенок Вертинского», принесли навыки актерской игры, составления устных газет и даже агитационных пьес. В середине 20-х годов некоторую известность в качестве драматурга деревенского театра приобрел бывший фронтовик, крестьянин Бронницкого уезда Московской губернии Ивушка Калинушка. Поставленный им спектакль по собст-

венной пьесе «Непослушники», тогда же опубликованной, местный кружок показывал в Доме крестьянина Моссовета в 1926 году. Ранее была издана другая его пьеса «Коммуна победила».³⁰

Важную роль сыграли крестьяне-красноармейцы в становлении национальной сельской самодеятельности. Как писал историк узбекского театра, «организаторами и руководителями самодеятельных кружков в 1921—1925 годах, как и в первые годы после революции, часто являлись мастера народного творчества, особенно из числа бывших участников фронтовых коллективов».³¹

Несмотря на появление среди кружководов крестьян-красноармейцев, избачей и комсомольцев-активистов, сельская интеллигенция сохраняла свое влияние на театральную работу. Проведенные в 1925—1926 годах обследования драматических коллективов нескольких уездов Архангельской, Нижегородской, Ленинградской губерний показали, что половина кружков при избах-читальнях, красных уголках и народных домах руководилась местными интеллигентами, более трети — крестьянами, остальные — избачами.³² На Украине процент кружководов-интеллигентов был более высок: анкеты 556 сельских коллективов Харьковской, Одесской, Сумской и других губерний свидетельствовали, что в 215 случаях руководителями являлись крестьяне, в 185 — агрономы, врачи и другие служащие, в 133 — учителя, в 25 — политпросветчики.³³

Доля участия педагогов в драмработе была, видимо, весомей, т. к. во внимание часто не брался школьный театр. Занятия выразительным чтением на школьных уроках нередко становились отправной точкой в подготовке спектаклей, инсценировании басен Крылова, поэм и стихотворений Никитина, Пушкина, Некрасова, рассказов Гаршина, Л. Толстого, сказок Уайльда.³⁴ Свою работу учащиеся, как правило, стремились вынести на суд всей деревни. Особое значение это имело в тех регионах, где взрослое население вначале наотрез отказывалось участвовать в спектаклях. Так, например, первый спектакль на киргизском языке был поставлен зимой 1921 года силами учеников школы селения Чолпон близ Карагола (ныне г. Пржевальск). В дошедшем до нас документе говорится, что организатором спектакля был учитель О. Лепесов, который «и раньше устраивал художественные вечера с чтением стихов». Была показана одноактная пьеса О. Лепесова «Букулбай».³⁵

Театр колонии им. Горького под Полтавой, которому посвящены многие страницы в «Педагогической поэме» А. Макаренко, на протяжении трех зим 1924—1926 годов развернул деятельность столь грандиозных размеров, что даже сам автор книги, по собственному признанию, с трудом верил тому, о чем писал: «В зимний сезон мы ставили около сорока пьес, и в то же время мы никогда не гонялись за какими-либо клубными облегчениями и ставили только самые серьезные большие пьесы в четыре-пять актов, повторяя обычно репертуар столичных театров. Это было ни с чем не сравнимое нахальство, но, честное слово, это не было халтурой».³⁶

Известны имена еще нескольких сельских учителей-кружководов. Это — Адриан Топоров, устраивавший читки и обсуждения художественной литературы, ставивший спектакли и концерты в коммуне «Майское утро» на Алтае;³⁷ З. П. Савельев, создавший в разные годы в деревнях Гдовщины на Псковской земле несколько уникальных фольклорных коллективов;³⁸ Ф. М. Суслов, с 1926 года руководивший драмкружком в с. Троицкий Посад Марийской АССР, ставший затем первым в РСФСР штатным режиссером колхозного самодеятельного театра.³⁹

Эти подвижники деревенской сцены — наиболее яркие представители интеллигентов-руководителей. Наличие цельных культурно-творческих программ (претворение обрядового фольклора на сцене — у Савельева, развитие актерского мастерства через освоение наследия Островского — у Суслова), последовательное углубление форм работы, преодоление замкнутости — все это объединяло учителей-энтузиастов, но одновременно и выделяло их из общей массы кружководов.

Представляя все социальные слои сельского общества (не были исключением служители культа⁴⁰), руководители театральных коллективов по уровню режиссерской работы ничем существенно не отличались друг от друга. Вот что писал по этому поводу редактор журнала «Деревенский театр» Л. Субботин: «Сейчас преобладают два типа руководителей... И надо сказать, оба типа — отрицательные. Один руководитель только командует, только считает себя великим спецом, натаскивает без всякого умения и права, чаще просто „на голос“; у такого руководителя кружковцы выглядят со сцены... куклами. Другой тип руководителя — суфлер; он только „подсказывает“, а этого-то делать как на-

до обычно не умеет. Он не подсказывает, а тараторит без толку, а за ним без толку тараторят и кружковцы».⁴¹ Многим в то время столь резкие упреки могли показаться обидными, ведь «горе»-руководители, о которых шла речь, не были профессионалами либо назначенными на должность оплачиваемыми работниками. Драмкружок выделял из своего состава лидера, берущего на себя организацию совместно выполняемой театральной работы. Лидер руководил другими как любитель, как наиболее влиятельный участник, более компетентный в театральных вопросах (просто более образованный) в силу того, что он много читал, видел постановки городских театров, имел значительный стаж работы в кружке.

Ведь и «распорядители», «заводилы» постановок народных драм в конце XIX—начале XX века были, как правило, людьми «бывалыми», отставными солдатами, приобщившимися к игре в годы военной службы. В деревне они начинали с рядовых исполнителей, постепенно набирали опыт, получали признание в своей среде как лучшие знатоки традиции и лишь затем принимались за самостоятельную постановку, в которой обычно исполняли главные роли, задавая тем самым ритм всему представлению. «Заводилы» всегда показывали «выходку», т. е. расположение исполнителей, их движения и манеру общения во время действия. Слова при этом заучивались «с голоса».⁴² Руководители постановок 20-х годов, принося из городов и красноармейских частей уже не навыки участия в народно-драматических постановках, а впечатления от профессионального или клубного самодеятельного театра, сохранили в чем-то социально-психологический статус, методы работы бывших «заводил», ощущение самостоятельности сценического опыта.

К сожалению, в журналах тех лет почти не встречались развернутые рецензии на деревенские спектакли, мало кто делился своими наблюдениями над приемами игры актеров-любителей, построением мизансцен и т. д. Все это решительно подавалось со знаком «минус», т. к. рецензенты опирались больше не на исследование конкретной практики, а на собственные схемы (культивирование игры-импровизации; освоение форм клубных инсценировок; переход к методике работы профессиональных театров), «навязывание» которых стало общим местом в публикациях о сельской самодеятельности. Столь непохожие, эти «перспективные» модели в равной мере отказывали деревенскому театру в

праве на «традиционное любительство», не учитывая при этом, что сельский житель в первые послереволюционные годы находился на путях от фольклорной зрелищной культуры к профессионально-сценической. Из последней он старался отобрать те жанры — мелодрама, водевиль, комедия, которые ориентировали на отдых, развлечение и лишь в незначительной степени на эстетическое сопереживание. Те же пристрастия были заметны у крестьян и в отношении к художественной литературе. Юмористика, как показало исследование читательских интересов крестьянской молодежи, «являлась едва ли не единственной категорией беллетристики, вызывавшей... отзывы с мотивировкой эмоционального характера». ⁴³

Актеры внимательно прислушивались к голосу публики, что было замечено еще в начале века, когда среди исполнителей фольклорных представлений появилась мода на «чудил», т. е. мастеров смешить, «потрафить в самую центру требований» ⁴⁴ зрителя. Такие «чудилы» были популярны и в драмкружках 20-х годов. Рассказывалось, например, что один актер из Подольского уезда, игравший в спектакле роль рабочего, решительно запротестовал против реалистического грима, который ему хотел сделать кружковод: «Да что ты, провалить меня хочешь? Ты гримируй меня как пошлей, чтобы смеялись побольше», ⁴⁵ — требовал исполнитель. В своем стремлении к «потехе» кружковцы не останавливались и перед изменениями в тексте пьес. «Пьесу переиначивают так, — писал селькор из Волынского округа УССР, — чтобы только посмешить зрителей; зритель целиком пьесу не понимает, а только усваивает отдельные комедийные сценки». ⁴⁶ Помимо ориентации на массовый вкус, такое преобладание комедии на сцене объяснялось еще и неопытностью актеров, что подметил, например, избач из Асмолинской губернии И. Фомин: «В комедии, если артист и плохо играет, то остроумными словами все же рассмешит, затронет зрителя. Если же будешь плохо играть драматическую роль, то тут уже пахнет провалом пьесы». ⁴⁷

Среди немногочисленных описаний деревенских постановок обращает на себя внимание коротенькая корреспонденция из «Вестника театра», где угадывается обаяние лубочно-примитивного стиля простонародной игры в театр представления:

«Крестьяне Дорожаевской вол. в деревне Елизаветино Зубцовского у. Тверской губ. играли „Безработные“. Пьеса

(С. Белой. — М. Ю.) по времени слабая. Не играли, но священнодействовали. Искусство игры примитивное, как письмо раннего Возрождения, и такое же очаровательное. Есть талантливые люди. Аудитория была переполнена и неистовствовала от аплодисментов.

Оказывается, в уезде несколько крестьянских трупп. Одна из них — Ульяновская, старейшая, существует с 1905 г., имеет свой богатый инвентарь: библиотеку, парики и пр. Нужно пожелать только, чтобы к этим спектаклям не прикладывали рук „актеры № ****“ провинциальных театров <...> и покровительствующие им политпросветы. Наше крестьянство само выносит в себе свой театр, свое искусство актера». ⁴⁸

Пожелания и надежды высказаны вполне традиционные, но без приемов провинциальной сцены и городских любительских кружков, без ремесленнических навыков игры артистов сельский театр представить невозможно. Здесь происходило утрированно-сниженное воспроизведение того самого ремесленничества, на которое в 1921 году обрушился К. С. Станиславский, писавший об «актерском изобразительном обряде, который сопровождает условный доклад или чтение роли» на сцене. ⁴⁹

Как во всяком низовом явлении культуры, в сельской самодельности, однако, «единообразие, регламентация нормы (трафареты) значительно сильнее, нежели «наверху», ибо они не навязаны какими-либо эстетическими системами, теориями и поэтиками, а отрегулированы спросом, сбытом, успехом в продаже товара. Они, можно сказать, естественны». ⁵⁰

Критикуя ремесленников-актеров, Станиславский писал, что свой вкус они черпали везде: «в народных выкриках глашатаев и разносчиков, в причитаниях баб, в воплях плакальщиц, в возгласах дяконов, в чтении священника в церквях, в говоре сказителей». Фольклорно-бытовые и церковно-театральные истоки актерского искусства дилетантов весьма примечательны, но великий режиссер во всем этом видел лишь условности, заменяющие «звук и интонацией душевную суть отсутствующего чувства». ⁵¹ Зрителю же с фольклорным типом мышления, которому вообще чужды, по замечанию Г. Островского, «психологическая нюансировка, фиксация каких-то изменчивых, быстро проходящих состояний», ⁵² как раз необходима эта мера условности. Она предполагает активное сотворчество публики, интере-

сущейся не выражением взглядов, идеологических программ и внутренним миром театральных персонажей, а их поведением в определенных драматических обстоятельствах. Как пишет Н. И. Савушкина, это позволяет воспринимать фольклорному сознанию «домысливать и прилагать емкую драматическую ситуацию к конкретным жизненным обстоятельствам».⁵³

Запросы крестьянской публики менее всего интересовали методистов из центра, но и сельские «руководители-суфлеры» и «командиры» резкие упреки в свой адрес воспринимали не столько с обидой, сколько с искренним недоумением. Они могли резонно возразить: «...Молодежь рада, если ей посуфлируют. И на том спасибо».⁵⁴

От кружководов методисты требовали не так уж и много: устраивать читку и разбор пьесы, проводить не менее пяти репетиций на каждый акт, обсуждать спектакли среди зрителей. Это должно было заставить руководителей отказаться от «показа», как надо играть, что характерно для «научения» — главного принципа воспроизводства «устной» культуры с ее установкой «делай, как я».

Примечательно, что театральные методисты, не полагаясь на эффективность «книжного» усвоения кружководами постановочной грамотности, тоже пытались учить их «с голоса» — с помощью т. н. учебно-показательных спектаклей, начало которым в 1910-е годы положили «поленовцы», приглашавшие в свой «Учебный театр» ходоков, крестьян-отходников для просмотра «образцовых постановок» с целью их дальнейшего воспроизведения в селах. В середине 20-х годов в Поленовском доме такой театр назывался то «Образцовым драмкружком», то «Коллективным инструктором», который состоял из студийцев Театрального техникума им. А. В. Луначарского. Среди их спектаклей была инсценировка «Постановка агропьесы „Турнепс“», где последовательно были сыграны все необходимые стадии драмработы: читка пьесы, разбор за столом, репетиция, гримирование и показ готовой работы.

Главным направлением со времен В. Д. Поленова была разработка техники упрощенных постановок, наиболее приближенных к условиям сельской сцены. Фанатом этого дела был Н. Ф. Шемшурин, который вместе с режиссером «Образцового драмкружка» подготовил показательный спектакль «Братья Артюхины» по пьесе В. Игнатова, директора Центрального дома самодеятельного искусства в деревне

им. В. Д. Поленова в 20-е годы. Спектакль, как вспоминал В. Д. Марков, сотрудничавший с ЦДИД, «получился неожиданно формалистический». Стоит привести полное описание этой постановки, ибо оно дает представление о тех условиях, в которых готовились сельские театральные представления:

«Сценическая площадка ограничивалась точным размером избы. В спектакле было пять перемен. При этом строго соблюдалось, чтобы все декоративные детали делались из доступного для деревни материала. К примеру: в лесной картине были использованы газеты, из них вырезана и разрисована мелом, сажей и медянкой подвешенная к потолку береза, посреди сцены перевернутое конское ведро, раскрашенное белым и черным под пень, на него навалено одним концом бревно с тем же рисунком под ствол березы. Костюмы артистов принорованы к одежде, какую смогут раздобыть любители по избам соседей, а такие детали, как офицерские погоны, сделаны из картона; париков и бород из бегали, но тем разительнее выглядели парики и наклейки из мочалы, заячьих шкурок и пакли, появившиеся на головах нарочито немногочисленных исполнителей массовых сцен при трансформации из одной роли в другую. Загримированы артисты были мелом, сажей, жженой пробкой и клюквенным соком. При всем том в работе над ролями придерживались основ системы Художественного театра.

Создатели спектакля во главе с их вдохновителем Игнатовым были противниками формализма в искусстве, но натуралистический принцип воспроизведения на сцене этнографически точного деревенского спектакля открывал путь в область формалистической условности, и если бы были сделаны в дальнейшем неизбежные логические выводы, то необходимо было бы и в приемах исполнения ролей имитировать, а может быть, и пародировать приемы сельских любителей».⁵⁵

Стереотипность стала основной характеристикой и пьес-агиток, утвердившихся на сельской сцене после 1922 года рядом с традиционным комедийно-мелодраматическим репертуаром. В агитке не удалось соединить художественность формы с политико-значимым содержанием, но уже само наличие последнего в условиях «бессодержательного», как тогда говорили, комедийно-мелодраматического репертуара в глазах партийных руководителей извиняло сельских (и городских) актеров-самоучек за их пристрастие к «премьер-

ству» и прочим «нравам кулис». На партийном Теасовещании 1927 года говорилось, что «вся качественная ценность деревенской художественной работы — в содержании, главным образом».⁵⁶

Агитки должны были помочь кружкам перейти к решению поставленных перед ними задач художественной агитации и соединения своих планов с работой изб-читален и красных уголков. На головы же избачей во второй половине 20-х годов ежегодно сваливались задания по проведению 25—30 кампаний самого разного толка — от политических, сельскохозяйственных, ликбезовских до санпросветовских и осоавиахимовских. На помощь культпросветчики призывали драмкружки, заботясь об их снабжении соответствующей агитдраматургией. Но, как показало анкетирование кружков Архангельской губернии в 1928 году, лишь треть коллективов увязывала свою работу с планами избы-читальни, треть никак не увязывала, а треть была «ни то, ни се, скорее не увязывала». Опрос выявил довольно типичную картину: для платных спектаклей бралась «драматическая пьеса, а ко дню кампаний — что полегче».⁵⁷ Платные постановки комедий, «крестьянских пьес», классики готовились к общецерковным и престольным праздникам, бесплатные агитспектакли — к праздникам красного календаря и кампаниям. Таким образом, часто встречавшийся на занавесе деревенских театров амурчик с крылышками и пионерским галстуком был весьма точной эмблемой сельского театрального любительства 20-х годов.

Репертуарное обеспечение деревенского театра развивалось в 1920-е годы очень быстро. Если в 1917—1922 годах ежегодно для деревни издавалось 2—3 пьесы, в 1923 году — 12, то в 1924 году произошел резкий скачок — 108 пьес, в 1925-м — 96, а в 1926-м — 87 пьес. «В подавляющем большинстве, — пишет В. Кукаретин, — это были небольшие, примитивно написанные агитки. В некоторых из них использовался крестьянский фольклор, лубок, раешник <...>; показывались сцены, посвященные комитетам бедноты, рассказыывалось о сельских Советах, селькорах, отрицательных сторонах старого быта <...>. Печатались также десятки агропьес, названия которых говорят сами за себя: „Многополье“, „Травосеяние“, „Долой сельскохозяйственную неграмотность“».⁵⁸

К середине 20-х годов массовый характер приобрело сочинительство пьес на местах. О размахе этого явления в де-

ревнях Сибири говорилось на Теасовещании 1927 года: «Идут почти сплошь только пьесы местного производства. Кто пишет? — Красноармейцы, школьные учителя, учащиеся школ крестьянской молодежи, крестьянский актив».⁵⁹ К началу Теасовещания на конкурс, объявленный газетой «Беднота», было прислано четыре тысячи пьес. Признавалось, что почти все они были слабыми в художественном отношении, главная их ценность виделась в желании масс отразить на сцене происходящие перемены в стране. К такому же выводу часто приходил украинский журнал «Сільський театр», который, начиная с марта 1927 года, печатал в каждом номере до 20 отзывов на пьесы самодельных авторов.

В условиях особо острого дефицита национального репертуара сельские драмкружки, помимо перевода русских пьес, в некоторых случаях также принимались сочинять собственные агитки или, как это имело место, например, в Чечено-Ингушетии, разыгрывать полуимпровизационные спектакли: «...Роли отчасти заучивались, отчасти импровизировались по ходу представления, сюжет которого был заранее оговорен и продуман (в аул приехал первый избач, одни смеются над ним, другие помогают ему открыть клуб)».⁶⁰ Самодельное драматургическое творчество в национальных районах не могло еще получить широкого распространения в силу новизны для них самого театра. В агитационных целях здесь главным образом стремились широко использовать фольклорные формы. В 20-е годы сообщалось об агитсобрании «кулууп кымыһа» (клуб кымыса), прошедшем в наслеге Намского улуса в форме традиционного якутского праздника «ысыах»;⁶¹ о появлении образа нового героя в инсценировках свадебного обряда у таджиков,⁶² о подтекстовке народных песен и сказок.

К концу десятилетия столичные издательства стали печатать пособия для начинающих драматургов, «Деревенский театр» и «Сільський театр» завели постоянную рубрику, адресованную самодельным авторам.

В 1930 году профессиональный драматург А. Бородин попытался проанализировать «наиболее типичные ошибки» крестьянских агиток. К таковым относился, в первую очередь, фабульный шаблон: «Фабула очень многих (едва ли не больше 50 проц.) деревенских пьес строится примерно по следующему шаблону: герой пьесы — красноармеец-отпускник (или комсомолец, или просто селькор или — ре-

же — учитель) в связи с организацией колхоза (или переборами в сельсовет, или кооператив), ведет борьбу против местного кулака и подкулачника-предсельсовета. Кулак, дочь которого любит красноармейца и любима им, решает убить своего врага. Один или вместе с попом он подпайвает и подкупает какого-нибудь забулдыгу убить красноармейца. Подкупленный берет обреза, совершает покушение, убегает, но его опознают по оброченной шапке (или поясу, или иному предмету) и арестовывают. Вслед за этим открываются и главные виновники покушения, причем кулака иногда выдает его же собственная дочь. В середине пьесы кулак обычно успевает еще совершить поджог колхозного амбара (или избы красноармейца)». ⁶³

Нагнетая любовно-мелодраматические эффекты, используя детективные и иные шаблоны, агитка исполняла отведенную ей властью роль. Она не только и, может быть, не столько агитировала за коммуны и «красный» быт, сколько усиливала в крестьянах страх перед кулаками, а в самостоятельных крестьянах — перед уравнильностью. Агитка исподволь подводила деревенское общество к совершению на рубеже 1920—1930-х годов самоубийственной нравственной инверсии, к выворачиванию наизнанку понятий о добре и зле, справедливости и беззаконии.

Во второй половине 20-х годов сельские зрители стали тяготиться агитками, что нашло отражение на страницах журнала «Деревенский театр». ⁶⁴

Современных хороших пьес, однако, не было, поэтому драмкружки, прибегая к агитке для различных кампаний и бесплатных выступлений в революционные праздники, вновь и вновь обращались к давно апробированному любителями репертуару.

Это, естественно, вело к интенсивному прокату спектаклей: три-четыре постановки сменяли одна другую в течение месяца. В качестве спасения методисты предлагали обратиться к новым формам театральной самодеятельности рабочих клубов, к агитсудам и живым газетам.

Быстрее всего в деревне прижились агитсуды. Причем пришли они на сельскую сцену не как материал для переработки, а в уже готовом виде агитсудов, явившихся одной из форм агропропаганды, включавшей также агрочастушки, агролюбки, агростики, сельскохозяйственные живые газеты и т. д. ⁶⁵

«Одним из наиболее ранних агросудов был суд над коровой, устроенный осенью 1923 г. на Всероссийской сельскохозяйственной выставке, — писал в книге «Агросуды» Л. Инденбом. — Обвиняемой была местная корова. Суд признал, что вина за низкие удои падает не на корову, а на ее хозяина, который ее плохо кормил, держал в холодном хлеву, не чистил. Аудитория была набита битком приезжими крестьянами. Суд над коровой <...> послужил примером для многочисленных агросудов, которые были по окончании выставки проведены во многих деревнях. Суды над коровой устраивались часто на осенних выставках и конкурсах, во время праздника урожая. Так, например, в Сибири в с. Знаменка на осенней районной выставке был проведен суд над коровой... местной породы».⁶⁶

Привлекательность суда над коровой заключалась в обилии комических моментов (глуховатость свидетелей, например, ворожей, и переспрашивание вопросов, придурковатость хозяина коровы, путавшего в ответах себя со своей скотиной), которые могли вызвать в памяти зрителей сцены из народных драм («Барин») и сатирических сказок.⁶⁷ Наряду с этим крестьяне получали возможность послушать завуалированную лекцию зоотехника, познакомиться с вескими аргументами в пользу объединения в молочную артель из уст комсомольца и, как водится, убедиться в «алчности» кулака-скупщика.

После выставки 1923 года инсценировки проводились на самые разные темы. В Жилейской волости Серпуховского уезда Московской губернии, например, был проведен суд над трехпольем. «Аудитория в 300 человек, — писал очевидец, — в течение 4-х часов внимательно следила за всеми перипетиями судебного процесса... Результатом этого суда явился массовый переход селений на многополье и широкие полосы в названной волости».⁶⁸ В разных деревнях проводились суды над головней, общественным быком, местным агрономом, знахарем, семенами, засухой, колхозом и противником колхоза, отсталым сельским хозяйством, веялкой, вредителями полей и сорняками.⁶⁹

В привлечении к суду коровы, быка или грызунов было что-то от западноевропейских средневековых процессов над животными (причинившими ущерб человеку или его имуществу), родственных обрядам экзорцизма — изгнания беса из тела одержимого.⁷⁰ В русской истории судебных преследований животных не было, хотя одной из примет славянского

мировоззрения издавна была вера в оборотничество. Здесь уместнее вспомнить популярную русскую сатирическую «Повесть о Шемякином суде», восходящую к мировому сказочному сюжету о несправедном суде. Театрализованный суд над коровой — это, конечно, не «шемякин», а, по замыслу, суд самый что ни на есть праведный и образцово-показательный. Но это и суд парадоксальный, ведь тут с бессловесной твари вина переносится на ее владельца. Такими же парадоксальными были античные буффонии, сибирские медвежьи праздники или обряды типа «козла отпущения», где вина перебрасывается на предмет или отдельное, затем изгоняемое лицо. Это были те же обряды экзорцизма,⁷¹ возможная память о которых запечатлелась и в русских кумулятивных сказках («Кочет и курица» и др.).⁷² Не углубляясь же в архаические пласты народного сознания, напомним про известные в России «случаи выдачи миром своих людей властям, как якобы виновных в убийстве с тем, чтобы избежать ответственности за обнаруженный на территории общины труп».⁷³ Таким же «козлом отпущения» оказывался нерадивый хозяин коровы, осуждая которого в ходе инсценированного суда община 1920-х годов как бы отводила порчу от своего стада и изгоняла оборотня-вредителя.

Таковыми же «очистителями» оказывались истцы и свидетели обвинения, участвовавшие в парадоксальных агитсудах, организованных по принципу «от противного». То есть в клубе «судили» коммунизм, а осужденными оказывались не Карл Маркс или большевики, но капиталисты и нэпманы; или в избе-читальне «судили» колхоз, а приговор выносился кулаку и самогонщице. В деревнях, где зрители нередко принимали инсценировки за подлинные процессы,⁷⁴ случались, правда, осечки с запрограммированными исходами политсудов, когда публика требовала оправдания священника или знахарки.⁷⁵

Осуждая участников инсценировок, признавая в них «врагов» советской власти, деревенские зрители как бы изгоняли из своего замкнутого круга оборотней, снимали с помощью актеров-агитаторов «скверну» с власти советов, восстанавливали ее идеальный статус-кво. Но в ходе «процесса» происходило и очищение зрителей путем переноса на героев суда собственных «обстоятельств страха и скорби»,⁷⁶ что указывает на фольклорные архетипы инсценировок.⁷⁷

Агропропаганда через искусство не ограничивалась только судами. Агрочастушки, агролубки, сельскохозяйственные живые газеты использовались в ходе различных сельскохозяйственных кампаний, во время праздников урожая. Например, праздник урожая на Аннинской волостной станции Чисмено-Балтийской железной дороги в 1925 году проходил по такому плану: «...все доклады и речи сжаты, четки, выдержаны. Дальше осмотр сельскохозяйственной выставки, присуждение премий и художественная часть. На сцене — комсомол с частушками на агрономические темы. Идет „инсценированный плакат“, „живая газета“ местного волостного уительства».⁷⁸

Стали в сельской местности проводиться всевозможные «похороны сохи», агрокарнавалы. В с. Полтавка Уральской области в том же 1925 году был проведен следующий карнавал: «На разряженных лошадях с чучелами засухи, трехполья и другими лозунгами по сельскому хозяйству и кооперации отправились на базарную площадь. Многолюдная толпа крестьян и казаков присоединилась к шествию, все отправились на сельскохозяйственную выставку. Вечером в клубе состоялся «агросуд над засухой».⁷⁹ В том же году, но уже в Андроновском районе на Северном Кавказе был организован карнавал «похороны сохи», которым отмечался переход на машинную обработку земли.⁸⁰

Появление на деревенской сцене живых газет было встречено зрителем с большим интересом. Объяснялось это и фольклорными истоками жанра,⁸¹ и устной формой передачи информации, традиционной для деревни, и их жизне-радостной веселостью, и тем, что многие недостатки деревенских агиток (открытость пафоса, отсутствие мотивировок, схематизм масок) в живых газетах превращались в достоинства, в стилистический прием. Распространению живых газет на селе способствовали также местные поэты, частушечники, гармонисты, огромная армия селькоров (в 1926 году их число приближалось к 150 тысячам)⁸² и стенокоров, искавших новые точки приложения своих творческих и общественно-полезных усилий. Все они стали сотрудничать с живогазетчиками, о чем регулярно сообщалось в журналах культурно-просветительного толка. «Имба-читальня», например, писала о кружке селькоров с. Бурулятуй Читинского округа, «принимавшем постоянное участие в живой газете»;⁸³ а «Деревенский театр» — о живой газете «Гайка» Павловской слободы Московской губернии, «тесно связан-

ной с местной стенгазетой и рабселькоровским кружком». ⁸⁴ Ярким примером тесной связи газетчиков «стенных» и «живых» служит факт постановки в с. Ельцы Ржевского округа «живой стенгазеты», в которой каждый из разделов огромной, во всю сцену стенгазеты «оживал» и разыгрывался актерами через окошечки. ⁸⁵ Театр местного факта и самодельный орган местной печати соединялись здесь в единое целое.

Живые газеты соединили в себе функции печатной газеты, с петровских времен, по замечанию Ю. М. Лотмана, утверждавшей некие официальные «нормы правильного порядка», и «народной газеты» (в виде лубочных картинок и балаганных зрелищ), сообщавшей о явлениях аномальных и странных. ⁸⁶ Живогазетные оратории несли в себе информацию официального плана, ретранслировали представления о правильно-советском порядке. В сатирических сценках, шаржах, раешнике, частушках (под видом «газетных новостей», «объявлений») демонстрировались примеры отклонения от нормы. Как правило, эти примеры имели «местную прописку».

Местная тема всегда присутствовала в народной культуре, начиная с адресного исполнения песен на посиделках, вытья по покойнику и кончая прибаутками карусельных «дедов» и раешными обозрениями панорамщиков. ⁸⁷ Легко поэтому догадаться, что именно т. н. «негатив», аномалии и местные новости, поданные ярко и остроумно, а не сухой «официоз» обеспечивали живым газетам успех у зрителей, а также у актеров-любителей, боровшихся за выгодные роли Антанты или Нэпмана. ⁸⁸ Ведь они получали возможность хотя бы на сцене «разжиганиться» в изображении «отрицательных» явлений — танцулек, попоек, других примеров «есенинщины», которая стала понятием, противопоставляемым скуке и политграмоте, «замордовавшей», по выражению М. И. Калинина, молодежь. ⁸⁹

В конце 1920-х годов сельские коллективы стали быстро перестраиваться на формы мобильной художественной агитации за политические лозунги дня, выдвинутые XV съездом ВКП(б). Деревенским вариантом агитпропбригад были коллективы «Красных рубах», которые широко поддержал ЦК ВЛКСМ в связи с объявлением в 1928 году культпохода комсомольцев против неграмотности, пьянства, неряшливости в личном и общественном быту.

«Красные рубахи» образовывались либо из ядр музыкантов-затейников, либо из драмкружков, имевших опыт постановки живых газет. Последние, отказавшись от театрализованной формы (схемы-каркаса) живой газеты, быстро превращались в эстрадные бригады, в программы которых включались отдельные концертные номера, соединяемые политическим конференсом. Лишь по инерции они называли свои представления живыми газетами.

Одетые в красные рубахи агитаторы обычно «становились полукругом и без движения исполняли стихотворения, распевали частушки, куплеты на злободневные общеполитические и местные темы».⁹⁰ Они сигнализировали об антиколхозных настроениях и повсюду выявляли «врагов». Агитационная функция стала быстро заменяться проскрипционной. Однако главным «агитирующим» аргументом тогда стал страх перед репрессиями.

Подспорьем в организации агитационно-художественных выступлений на селе служил ежемесячный репертуарный сборник «Красная рубаха», издававшийся с 1929 года в качестве приложения к журналу «Деревенский театр». К концу 1930 года тираж его почти удвоился и равнялся 56 тысячам. Это свидетельствовало об активном использовании коллективами художественной самодеятельности «малых форм». Обозначившаяся на рубеже 1920—1930-х годов проблема совершенствования драмработы на селе была заслонена задачами организации ударной «агитации» за колхозы.

Методистам из центра пришлось на время забыть, что у стабильных кружков стала заметной тяга к более серьезной подготовке спектаклей (увеличению репетиционного периода), что в некоторых коллективах появились студии, в которых опытные любители проводили с начинающими авторами занятия по гриму, ставили небольшие сценки и одноактные комедии.⁹¹ Кое-где в драмкружках начал сдавать свои позиции суфлер. На I Всероссийской конференции по деревенской политико-просветительной работе 1929 года кружковод из Брянской губернии Кондрашкин рассказывал, как он добился выступления своего коллектива без суфлера. «Вначале его предложение, — говорилось в отчете о конференции, — было резко отклонено кружковцами. „Выпиши меня из кружка“, — заявляли они ему в ответ. Тов. Кондрашкин не сложил руки. Он собрал комсомольцев, и две недели разучивали они пьесу „Отец и сын“, пока не выучили

ее наизусть. Эта постановка произвела ошеломляющее впечатление: „Открылся занавес, а в публике шепот, никого не узнают: „Это, должно быть, не наши ребята!“ Публика даже замерла. Сейчас ребята уж ни за что не согласятся ставить с трех репетиций».⁹²

В ряде районов, например, в Хоперском округе, кружки стали кооперировать свои средства, создавать прокатные склады костюмов, репертуарные библиотечки.⁹³ Из массы любительских коллективов стали выделяться «опорные кружки», которые брали на себя руководство всей театральной самодеятельностью своих районов. В Ленинградской области в 1929 году таких кружков было 16, чуть меньше — в Московской, Тверской, Уральской областях.⁹⁴ Эти «опорные кружки» проводили инструктаж кружководов, помогали ставить спектакли, подбирали репертуар, проводили конференции. В колхозе «Гигант» Ирбитского района на Урале «опорный кружок» провел даже трехнедельную конференцию художественных кружков.⁹⁵

Единичные факты, как обычно, торопились превратить в массовое явление — и уже на конференции 1929 года принято решение о повсеместном создании таких «опорных кружков» (пунктов), т. е. были сделаны первые наброски организованной сети сельской художественной самодеятельности и ее руководства на местах.⁹⁶

Однако последовавшие сплошная коллективизация, самоуправство местных властей, плановая и сверхплановая депортация миллионов крестьянских семей, а затем ужасы специально организованного Кремлем голода — все это привело к тому, что театральная жизнь на селе замерла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мяло К. Оборванная нить: Крестьянская культура и культурная революция // Новый мир. 1988. № 8. С. 253, 247, 248.

² Бердинских В. Очерки крестьянской цивилизации в России // Волга. 1991. № 1. С. 144, 149.

³ См.: Соколов Б., Соколов Ю. Поэзия деревни. М., 1926. С. 12.

⁴ См.: Выскочков Л. Влияние Петербурга на хозяйство и быт государственных крестьян Петербургской губернии в первой половине XIX в. // Старый Петербург: Историко-этнографические исследования. Л., 1982. С. 144.

⁵ Цит. по: Стреляный А. Два умозрения: Об одном неудавшемся литературном предприятии // Новый мир. 1987. № 2. С. 240.

- ⁶ См.: *Энгельгардт А.* Из деревни: 12 писем 1872—1887. М., 1987. С. 184—185, 364—365.
- ⁷ *Левинсон А.* Традиционные ценностные системы и город // Урбанизация и рабочий класс в условиях НТР. М., 1970. С. 162—163.
- ⁸ *Соколов Б., Соколов Ю.* Поэзия деревни. С. 13.
- ⁹ См.: *Хренов Н.* Искусство и власть в контексте общественной психологии // *Художник и власть.* М., 1992. С. 30—32.
- ¹⁰ См., например: *Луначарский А.* Театр и революция. М., 1924. С. 26; *Славянова З.* Рабоче-крестьянский театр. Казань, 1921. С. 6.
- ¹¹ См.: *Яковлев С.* Смолене в искусстве. М., 1968. С. 268.
- ¹² Российский институт истории искусств (СПб.), ф. 31, оп. 1, д. 530, л. 9; см. также: *Сов. искусство.* 1925. № 3. С. 30.
- ¹³ *Вестник театра.* 1920. № 69. С. 3.
- ¹⁴ Там же, № 57, с. 6.
- ¹⁵ Там же, № 51, с. 5.
- ¹⁶ В 1918 г. в Вологодской губернии было 60 народных домов и клубов, 83 народных театра и 237 культурно-просветительных кружков (см.: *Культурное строительство на Севере: 1917—1941.* Архангельск, 1986. С. 64; см. также: *Сабурова Л.* Культура и быт русского населения Приангарья. Конец XIX—XX века. Л., 1967. С. 246. Подробный рассказ о деятельности одного такого кружка и поставленных в нем спектаклях см.: *Село Вирятно в прошлом и настоящем.* М., 1958. С. 248, 264—266).
- ¹⁷ *Вестник театра.* 1919. № 31-32. С. 6.
- ¹⁸ Там же, № 2, с. 4.
- ¹⁹ Гос. архив Нижегородской области, ф. 120, оп. 7, д. 470, л. 13 об.
- ²⁰ Например, в одном из обследованных уездов Нижегородской губ. на 1 октября 1927 г. из 83 драмкружков организовано до 1921 г. 18%, в 1924—1925 гг. — 65%, после 1925 г. — 17% (ЦГАРФ, ф. 628, оп. 1, д. 184, л. 1). Примерно такую же картину выявило выборочное обследование драмкружков при украинских хатах-читальнях; до 1922 г. было организовано 64 коллектива, с 1923 по 1926 гг. — 177 (Сильский театр, 1926. № 10. С. 2).
- ²¹ *Пельше Р.* Проблемы современного искусства. М., 1927. С. 27.
- ²² См.: *Пути развития театра.* М.; Л., 1927. С. 309; *Пути развития деревенского театра.* М., 1931. С. 3—4; *Митяева О.* Культурно-просветительная работа в деревне в годы первой пятилетки (1928—1932 гг.). М., 1964. С. 17.
- ²³ *Изба-читальня.* 1926. № 1. С. 51.
- ²⁴ *Еженедельник Наркомпроса.* 1918. № 2. С. 14.
- ²⁵ *Деревенский театр.* 1925. № 2. С. 27.
- ²⁶ См.: *Кукаретин В.* Из истории сельской театральной самодеятельности России // *Народное творчество.* М., 1976. Вып. 4. С. 127.
- ²⁷ Центральный гос. архив Дальнего Востока (Хабаровск), ф. Р-33, оп. 1, д. 473, л. 4.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ *Пути развития театра.* С. 316.
- ³⁰ *Сов. искусство.* 1926. № 7. С. 73—74.
- ³¹ *История советского драматического театра.* М., 1966. Т. 2. С. 308.
- ³² См.: *Виленкин А.* Красные уголки в деревне. М.; Л., 1926. С. 35; ЦГАРФ, ф. 628, оп. 1, д. 184—185.
- ³³ *Сильский театр.* 1926. № 10. С. 2.
- ³⁴ *Сов. искусство.* 1925. № 2. С. 32—33; № 4. С. 39.
- ³⁵ *Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР. 1917—1921. Л., 1972. С. 77.*

- 36 Макаренко А. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1967. Т. 1. С. 272.
- 37 См.: Топоров А. Я — учитель. М., 1980.
- 38 См.: Копосов А. К вопросу о методах работы с народной муздромой. М., 1938. С. 13—14; Рубен С. Гдовская старина. Л., 1940; Митрофанова В. Русский свадебный обряд в исполнении коллектива «Гдовская старина» // Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968. С. 145—153.
- 39 См.: Горин Н. Десять лет колхозного театра. М., 1938.
- 40 Имас М. Искусство на фронте реконструкции сельского хозяйства. М., 1931. С. 98—102.
- 41 Деревенский театр. 1927. № 11. С. 2.
- 42 См.: Гусев В. Русский фольклорный театр XVIII—начала XX века. Л., 1980. С. 86; Савушкина Н. Русский народный театр. М., 1976. С. 108—109.
- 43 Банк В., Виленкин А. Крестьянская молодежь и книга. М.; Л., 1929. С. 105.
- 44 Савушкина Н. Русский народный театр. С. 122.
- 45 Деревенский театр. 1929. № 2. С. 29.
- 46 Сильский театр. 1926. № 3. С. 36.
- 47 Деревенский театр. 1926. № 5. С. 7.
- 48 Вестник театра. 1920. № 52. С. 16.
- 49 Культура театра. 1921. № 5. С. 11.
- 50 Зоркая Н. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976. С. 110.
- 51 Культура театра. 1921. № 5. С. 13.
- 52 Островский Г. Портрет в городском народном искусстве // Искусство. 1979. № 7. С. 67.
- 53 Савушкина Н. Русская народная драма: Художественное своеобразие. М., 1988. С. 116.
- 54 Деревенский театр. 1929. № 4. С. 9.
- 55 Марков В. Страницы пережитого // У истоков. М., 1960. С. 367—368.
- 56 ЦГАРФ, ф. 628, оп. 1, д. 184, л. 13.
- 57 Там же, д. 185, л. 1—5.
- 58 Кукаретин В. Из истории сельской театральной самодеятельности. С. 124—126.
- 59 Пути развития театра. С. 313—315.
- 60 История советского драматического театра. Т. 2. С. 413.
- 61 См.: Билюкина А. Якутская советская драматургия 20-х годов. Новосибирск, 1982. С. 17.
- 62 См.: История советского драматического театра. Т. 2. С. 339.
- 63 Деревенский театр. 1930. № 12. С. 6.
- 64 См. там же, 1928, № 2, с. 20.
- 65 См.: Сов. искусство. 1925. № 2. С. 42—46.
- 66 Инденбом Л. Агросуды. М., 1929. С. 3.
- 67 См.: Субботин Л. Суд над коровой. М., 1925.
- 68 Сов. искусство. 1925. № 2. С. 41.
- 69 См.: Инденбом Л. Агросуды. С. 3—4; Сов. искусство. 1925. № 2. С. 42; Шатило Б., Гольдштейн Н. Агросуд. М., 1928; Ветров Б., Петров Л. Агитсуд и живая газета. М.; Л., 1926; Гос. архив Нижегородской области, ф. 120, оп. 1, д. 284, л. 84.
- 70 См.: Гуревич А. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990. С. 293—294.
- 71 См.: Арановская О. О фольклорных истоках понятия «катарсис» // Фольклор и этнография: Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 62.

- ⁷² См.: Толстой И. Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966. С. 80—96.
- ⁷³ См.: Ахизер А. Россия: критика исторического опыта: В 3-х т. М., 1991. Т. 2. С. 16.
- ⁷⁴ Во время суда над хулиганом в одной избе-читальне «свое последнее слово „подсудимый“ сказал плачущим голосом. Обещал исправиться. У многих женщин слова „подсудимого“ вызвали слезы. Во время перерыва, когда суд ушел на совещание, начались горячие разговоры, что будет Носанову (исполнителю роли хулигана. — М. Ю.). Некоторые пытались к нему подойти, чтобы высказать свое сочувствие, но „комендант“ строго охранял „подсудимого“ и не допускал к нему публику» (Изба-читальня. 1928. № 17. С. 45).
- ⁷⁵ См.: Щеглов Д. У истоков // У истоков. М., 1960. С. 166—168.
- ⁷⁶ Арановская О. О фольклорных истоках понятия «катарсис». С. 68.
- ⁷⁷ Подробнее о фольклорной природе агитсудов см.: Юнисов М. Неподсудная корова. Крестьяне и агитинсценировки 1920-х годов // Живая старина. 1997. № 1. С. 35—37.
- ⁷⁸ Деревенский театр. 1925. № 5. С. 28.
- ⁷⁹ Там же.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ О фольклорном характере живых газет см.: Качалов К. Живая газета. М., 1926. С. 4; Апушкин Я. Живо-газетный театр. М., 1930. С. 18.
- ⁸² Селькор. 1926. № 12. С. 1.
- ⁸³ Изба-читальня. 1926. № 23. С. 45—46.
- ⁸⁴ Деревенский театр. 1926. № 1. С. 26.
- ⁸⁵ Там же, № 11, с. 27.
- ⁸⁶ Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVIII—XIX вв. М., 1976. С. 261—263.
- ⁸⁷ См.: Энгельгардт А. Из деревни. С. 93—94; Громыко М. Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в. М., 1986. С. 108; Савушкина Н. Русский народный театр. М., 1976. С. 82; Гусев В. Русский фольклорный театр... С. 59; Конечный А. Раек в системе петербургской народной культуры // Русский фольклор. XXV. Л., 1989. С. 134; Некрылова А. Комический батальный лубок в составе раешного обозрения: некоторые историко-культурные истоки // Там же, с. 54.
- ⁸⁸ См.: Михайлов Н. Затеишники. М.; Л., 1930. С. 6.
- ⁸⁹ См.: Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина. М., 1927. С. 68—69.
- ⁹⁰ Кукаретин В. Из истории театральной самодеятельности. М., 1977. С. 29.
- ⁹¹ См.: Деревенский театр. 1928. № 2. С. 31.
- ⁹² Там же. 1929, № 8, с. 6.
- ⁹³ См.: Глебов А. Театр масс: Рукопись 1947 г. С. 244. (Хранится в архиве Гос. Российского дома народного творчества (Москва)).
- ⁹⁴ Деревенский театр. 1929. № 4. С. 30; № 6. С. 31; № 7. С. 9—11.
- ⁹⁵ См.: Инденбом Л. Как поставить художественную работу в колхозах. М., 1929. С. 21.
- ⁹⁶ См.: Субботин Л. Руководство района и организация работы кружка. М., 1929.

МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

I. 1917—1920-е гг.

В первые же месяцы после Октября выходит ряд декретов и постановлений, четко обозначивших культурную политику государства: «О Московской и Петроградской консерватории», «О национализации магазинов, складов, мастерских, производящих и продающих клавишные и другие инструменты», «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием», «О национализации магазинов, складов, нотопечатен и нотопроизводительств» и др. На городских, уездных, губернских и всероссийских съездах, конференциях и совещаниях обсуждаются вопросы массовой музыкально-просветительной работы как одной из форм развития музыкальной культуры.

В те годы понимание феномена «музыкальной самодеятельности» несколько отличалось от того, какое закрепилось в 30-е годы и в основном сохранилось до конца истории СССР. Речь идет о синкретической трактовке музыкально-творческой деятельности, включающей в себя овладение культурным наследием прошлого (творчество-восприятие), реализацию полученных знаний и навыков в процессе исполнения и, наконец, создание новых произведений.

Такая трактовка самодеятельного музыкального творчества была характерна не только для теоретиков Пролеткульта, но и для представителей Наркомпроса, культработников профессиональных союзов и других рабочих культурно-просветительных организаций. Так, А. В. Луначарский в 1919 году писал, что в задачи «пролетарского просвещения» входит: а) «распространение общечеловеческих ценностей науки и искусства...», б) «распространение чисто пролетарских идей...» и в) «подмечание и поддержка оригинальных талантов среди пролетариата с неременной задачей развивать там свободные и вольные, без натяжки и

выдумывания семена, которые находятся в пролетарской душе».¹ Эта последняя — собственно творчески-созидательная задача, по мысли Луначарского, должна была составлять суть студийной работы Пролеткультов.

В резолюции Внешкольного съезда (май 1919 года) по докладу представителя подотдела общего музыкального образования (ОМО) МУЗО Наркомпроса отмечалось, что «работы по музыке должны идти в следующих направлениях: собственно творчества и исполнения, главным образом коллективного, и слушание музыки».²

Идею триединого творчества активно пропагандировала Н. Я. Брюсова, видный деятель музыкального просвещения, имевшая богатый дореволюционный опыт массовой работы. Еще в феврале 1918 года на 1-й Московской городской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций она провозгласила принципиальную равнозначность музыкальной учебы, восприятия (как «творческой работы над своим музыкальным сознанием»), исполнения (преимущественно хорового пения народных песен) и сочинения музыки, естественно замыкающего этот единый творческий процесс. Особенно важным было утверждение, что «слушание музыки есть такой же творческий труд, как и попытки самим слагать звуки в музыкальную речь».³ Из материалов 1917—1920 годов видно, что именно «сознательное слушание» было объектом наиболее острых споров в дискуссиях о сущности самодеятельного творчества, особенно в среде пролеткультовцев.

Как известно, Пролеткульт с самого начала заявил о претензиях на монопольное руководство «культурно-творческой работой пролетариата». Во всех теоретических статьях и общих программных документах теоретики Пролеткульта выделяли именно творчество — создание новых, «чисто пролетарских» произведений как главную цель самодеятельного художественного творчества. Но в музыке успехи в этой области были крайне незначительны. За это МУЗО пролеткультов подвергались постоянной критике, упрекались в сведении творческой работы к «старому буржуазному культурничеству».⁴ Именно это во многом и побуждало руководителей музыкальной работы московского пролеткульта предпринимать специальные усилия по утверждению сознательного слушания как подлинно творческого акта; отсюда и специализация этого вида массовой музыкальной работы, и — в ряде случаев — чрезмерное пре-

увеличение его роли. В результате этих усилий, шедших в одном направлении с деятельностью Наркомпроса, специальные курсы «слушания музыки» были включены в программы общеобразовательных и музыкальных школ, студий Пролеткульта, а в 1920 году (как факультатив) — и Московской консерватории.⁵

Не меньший интерес представляют сегодня и предлагавшиеся методы творчества-создания (композиции).

Главной чертой их можно считать органическую связь с устным народным музыкальным творчеством. Мы имеем в виду не столько опору на народную песню как основной материал работы хоровых и музыкальных (инструментальных) кружков и студий, сколько попытки использовать народнопесенные методы импровизации-варьирования. Вот как выглядела схема процесса «коллективного творчества» в изложении Брюсовой: «от сочинения подголосков к песням» через «слагание своих собственных напевов» (вариантов) — к «сочинению музыки с действием, сочинение оперы».⁶ Близкие мысли содержатся и в некоторых разработках А. Д. Кастальского.⁷ Несмотря на кажущийся утопизм подобных идей, они позволили достичь некоторых интересных результатов.

Годы становления массовой музыкальной самостоятельности были отмечены стихийным ростом ее рядов и напряженными поисками — «путем проб и ошибок» — оригинальных, качественно новых форм работы. Как отметил в докладе на Съезде пролеткультов Б. Красин, лишь к рубежу 1920—1921 годов стало возможно «наметить конкретную программу деятельности пролеткультов в области музыки, определив, хотя бы в общих чертах, и ее методы».⁸ В то же время во многих своих положениях доклад Красина явился обобщением практики не только музыкальных студий пролеткультов, но и отражением общих тенденций развития музыкального самостоятельного творчества первого периода.

Красин выделил три основные ветви работы: «культурно-просветительскую», «научно-исследовательскую»⁹ и «культурно-творческую», отметив их теснейшее переплетение на практике. Новыми прогрессивными моментами этой программы представляются:

а) требование «обратить самое серьезнейшее внимание на народное творчество всех наций», причем «лучшим методом должно явиться исполнение музыки самими народ-

ными певцами и музыкантами с их национальными инструментами»;

б) конкретизация идеи «творчества-восприятия» в практике бесед-обсуждений «после концертов (не обязательно в тот же день) — зародыш идеи «коллективного общественно-го суда», самодетальной критики;

в) расширение понятия «народное музыкальное творчество» за счет причисления к нему «чисто рабочих» (городских) песен.

В разделе «культурно-творческая работа», говоря об «ожидаемых формах пролетарского творчества», Красин, наряду с «художественным исполнением», называет и «сочинение музыки», в том числе брюсовское «хоровое сочинение песни» (сочинение подголосков к главной теме), начальные опыты детского музыкального творчества, введенные в программу районных музыкальных студий, а также «преподавание техники сочинения музыки». Таким образом, его доклад представляет собой наиболее полное изложение «творческой» концепции музыкальной самодетельности эпохи военного коммунизма.

Но в какой мере связаны эти идеи с практикой? Не были ли они одной из многих революционно-романтических утопий, которыми так богата история художественно-эстетической мысли того периода? Ответ на эти вопросы может дать только анализ конкретных фактов музыкальной культуры, и прежде всего массовой музыкальной работы.

Первое четырехлетие характеризуется резкой интенсификацией музыкальной жизни. Период, кульминацией которого стали грандиозные петроградские массовые зрелища 1920 года, можно было бы назвать эпохой избыточного насыщения жизни искусством. «Искусство на улицу!» — лозунг, выдвинутый временем и сформулированный так П. М. Керженцевым в книге «Творческий театр». «Искусство принадлежит народу...»? Значит, надо двинуть его в народ, в массы, насытить искусством всякого рода повседневность, пропитать каждую клеточку «преображенного революцией» быта, который носил подчеркнуто открытый, публичный характер.

Непосредственной всего интенсивное насыщение быта музыкой сказалось в огромном размахе музыкально-просветительской концертной деятельности. Вопрос этот хорошо изучен, и нет необходимости обращаться здесь к цифрам, анализу программ для массового слушателя, формам и

мере участия профессиональных музыкантов и коллективов в концертно-просветительской работе.¹⁰ Отметим лишь, что все это способствовало выдвижению на первый план проблемы «сознательного слушания музыки», делало восприятие музыки трудящимися творческой задачей. Началось формирование новой, всенародной аудитории.

Это процесс не мог совершиться сразу, как бы того ни хотелось. Современники хорошо понимали это и видели основную задачу в том, чтобы раскрыть массам истинный — чисто художественный — смысл «культурной» музыки, требовавшей особого, отличного от песенно-бытового пласта, восприятия. Потому и существовал специальный упор на слушание, потому и придавался ему статус творчества, что нужны были немалые усилия музыкантов, педагогов, лекторов и, главное, самого слушателя, чтобы реально свершился переход его в иную художественно-музыкальную коммуникативную систему.¹¹ «Осознанное слушание» требовало не только приобретения необходимых знаний о музыке, но и выработки целого ряда практических навыков, закреплявших новую установку восприятия. И совсем не случайно в 1920 году Б. Красин считал нужным в своем докладе подчеркнуть сегодня кажущийся безусловным, не требующим комментариев момент: «Концерты должны проходить в серьезной и даже торжественной обстановке при соблюдении строжайшей тишины и дисциплины».¹²

В той же связи следует рассматривать и необычайную тягу к музыкальному образованию, получению разнообразных знаний о музыке. Повсеместно открываются детские и «народные» музыкальные школы (которых было «чуть ли не больше, чем обычных»¹³), курсы, народные консерватории, кружки, студии, пользовавшиеся колоссальной популярностью. Многие из них были созданы по настоянию самих трудящихся.¹⁴ В ряде мест музыкальные студии и народные консерватории были единственными музыкально-образовательными учреждениями, главными очагами музыкальной культуры. Таковы, например, белорусские Народные консерватории в Витебске (1918), Минске и Гомеле (1919), Народная консерватория при Туркестанском народном университете в Ташкенте (1918), консерватории в Верном (Алма-Ате — 1919), Астрахани (1918) и т. д. Те же функции выполняли «Ударная школа искусств» при Политотделе Первой революционной армии Туркестанского фронта (Ашхабад, 1920) и, скажем, Дворец пролетарской

культуры с четырьмя художественными студиями в Кологриве (Костромская губ.).¹⁵ Ряд музыкальных студий (например, студия Александровского пролеткульта) «переходили к консерваторской программе обучения».¹⁶

В первые месяцы процесс возникновения музыкальных и вообще художественных учебно-творческих заведений носил стихийный, в широком смысле **самодетельный** характер. При этом не всегда учитывалась реальная потребность в открытии школ и студий; параллелизм в работе множества государственных и общественных организаций приводил к распылению сил. Поэтому очень скоро осознается необходимость более упорядоченного развития художественного образования, раздаются призывы к объединению, а с обострением экономического положения страны — и к сокращению количества студий.¹⁷

По мере развития государственной системы общего и специального образования происходит уточнение задач, выявление специфики школ, курсов и студий различных типов; акцент переносится на повышение качества работы, поиск оригинальных, собственно **самодетельных** методов и форм. В этом отношении особенно характерна деятельность Пролеткульта, пытавшегося создать собственную систему художественного образования.¹⁸

Большой размах приобрела работа по подготовке кадров для ведения массовой музыкальной работы. Наиболее распространенной формой были в те годы разнообразные инструкторские курсы, как постоянно действующие при студиях Пролеткульта, в системе армейских клубов, так и эпизодические, организуемые местными Советами, Внешкольным отделом и подотделом ОМО МУЗО Наркомпроса.¹⁹

Отметим, наконец, что массовое музыкальное образование в этот период характеризуется ярко выраженным творческим характером, проявлявшимся не только в активных поисках оригинальных методов работы, но и в отсутствии разделения на учебную и собственно творческую (например, концертную) работу. Уже в то время реально практиковался метод «обучения в процессе производства», теоретически сформулированный в начале 20-х годов: учащиеся «народных» музыкальных школ и тем более студийцы приобретали специальные навыки в процессе практической репетиционной и концертной деятельности.

Колоссальное разнообразие музыкальных впечатлений, реальные «видоизменения звукового облика сельской и городской жизни»²⁰ — все это делало работу концертно-репертуарных комиссий, секций и подотделов особенно важной. В задачи их входила не только организация концертов в центре, районах, Красной Армии и провинции, но и выработка программ, руководств по ведению лекционно-пропагандистской работы.

Довольно быстро складывается жанровая система концертов: «концерты, посвященные творчеству одного композитора или ряда композиторов, относящихся к определенному течению, школе, концерты, приуроченные к празднованию событий Красного календаря и, наконец, сборные». К концу периода все большее предпочтение отдается цикловым концертам-лекциям, «прообразами будущих музыкальных лекториев».²¹

И все же именно сборные концерты количественно преобладали, что соответствует общему синкретическому характеру музыкальной культуры начального периода. Более того, «чисто музыкальные» концерты, при всем их обилии, все же не могли сравниться по популярности с многочисленными смешанными, гибридными формами, такими, как «концерт-митинг», «спектакль-концерт», «литературно-музыкальный вечер», «концерт-диспут» и т. д. Помимо психологических трудностей, не раз отмечавшихся в литературе тех лет в связи с восприятием «чисто музыкальных концертов», — эти последние гораздо труднее приспособлялись к постоянно усложнявшимся условиям агитационно-пропагандистской работы.

Вот почему в практике самодеятельного музицирования гибридные формы безусловно преобладали.²² Концерты-митинги, спектакли-концерты, клубные вечера и так далее были теми специфически самодеятельными формами, которые служили «мостом» между синкретической народной культурой и новыми, бурно развивавшимися формами культуры городской. Их эстетическая специализированность была относительной (несмотря на все старания теоретиков и руководителей-педагогов), они сохраняли живую связь с бытовой культурой, празднествами и народными гуляньями. Не случайно многие концерты в клубах заканчивались танцами, переходя естественным образом в сферу быта. К этой же области относится практически обязательное пение «Интернационала», с первых дней революции ставшее непре-

менным элементом всех публичных собраний (съездов, митингов, празднеств, концертов, вечеров, театральных и оперных спектаклей).

С другой стороны, они позволяли соединить все наличные исполнительские силы, далеко не равнозначные в разных коллективах, восполнить недостаток, скажем, музыкальных номеров за счет декламации и т. д. Эти свойства мобильной «каркасной» формы впоследствии были широко разработаны как в самодеятельном, так и профессиональном музыкальном и музыкально-театральном творчестве (композиционный метод литературно-музыкального монтажа).

Суммируя, можно сказать, что гибридные концертные формы 1917—1920 годов сыграли важную роль в формировании эстетики и стилистики агитационного самодеятельного искусства. Их укорененность в быту, оперативность, сравнительная легкость «постановки», а также несомненно самодеятельное происхождение и частое совместное участие профессионалов и любителей²³ — все это заставляет видеть в них одно из наиболее характеристических явлений музыкальной культуры тех лет.

Главную роль в музыкальной самодеятельности играли хоры и оркестры духовых и народных инструментов — наиболее распространенные формы музицирования, имевшие богатые дореволюционные традиции. К тому же они обладали важнейшим качеством «коллективности», развитие которого уже тогда осознавалось как фундаментальная основа советского образа жизни.²⁴

Хоровые кружки, студии, школы и тому подобное количественно преобладали настолько, что «отделялись» от музыки: выражение «музыкальный кружок» означало «несхоровой». Причины хорового уклона в общем ясны: массовые традиции бытового и церковного пения, непосредственная связь хоровой самодеятельности с жанром революционной песни, отсутствие необходимости обеспечения инструментами, мобильность хоровых коллективов в осуществлении бесчисленных заданий по музыкальному «оформлению» съездов, митингов, празднеств, спектаклей, отсутствие социальных, возрастных ограничений, развитые народные традиции хорового пения (Россия, Украина, Прибалтика, Северный Кавказ и Закавказье, Поволжье, Сибирь; рабочие, крестьянские, учительские, студенческие, школьные хоры). С идеологической точки зрения определяющим было наличие словесного текста, подцензурность новой — советской —

хоровой самодеятельности, опиравшейся на «монолит интернациональной пролетарской песни».

Созданием хоров занимались все государственные и общественные организации, причастные к культурно-просветительной работе. Так, уже в 1918 году при МУЗО Наркомпроса в Петрограде была организована хоровая секция во главе с И. В. Немцевым, в задачи которой входили «выработка новых организационных форм, объединение руководителей самодеятельных хоровых кружков и создание методических основ».²⁵

В Москве пролеткульт к осени 1918 года имел в районах 8 студий; к 1 января 1919 года «МУЗО насчитывал уже 17 студий с 1058 студийцами, а с 1 января 1920 года в тех же студиях занималось 746 человек».²⁶ В 1918 году правление Московского центрального рабочего кооператива «приняло проект т. Калитинского об организации большого хора и оркестра», в дополнение к имеющимся уже хорам и оркестрам кооперативных клубов.²⁷

Большую роль здесь играла и личная самодеятельность рабочих, учителей, музыкантов. Так, хор Ижорского завода в Петрограде был организован колпинским учителем Варфоломеевым, хор Металлического завода — рабочим Митрофановым.²⁸ Фабрично-заводские коллективы и клубы особенно большое развитие получили в 1918 году; с обострением обстановки на фронте и участвовавшими мобилизациями мелкие клубы и их хоровые коллективы начали объединяться, в противном же случае часто распадались.²⁹ В одном из лучших губернских пролеткультов России — тамбовском — мощный концертный хор был создан местным учителем пения Поздняковым. Этот хор в 1919 году «разучил и исполнял публично все революционные гимны и наиболее популярные как революционные, так и вообще пролетарские песни на слова рабочих поэтов (между прочим, «Гимн Пролеткульта» на сл. Поморского, муз. Позднякова, «Зоревая песня» и т. д.).³⁰ Пятнадцатилетний гимназист А. Харьков стал организатором хора в маленьком Данкове, а затем и в уездном Козлове (ныне Мичуринске) Тамбовской губернии. История данковского хора настолько типична для российской провинции тех лет, что мы приводим рассказ Харькова целиком:

«Итак, я на работе в Упродкоме (Уездном продовольственном комиссариате. — С. Р.), а вечером руковожу хором в соборе. Этот же хор поет в Красном уголке.

Как я стал руководителем хора? Раньше, в гимназии, я помогал Нико<лау> Андр<еевичу> Липатову и пел в соборном хоре, где он же руководил хором. Революция отняла средства для содержания большого платного хора в церкви. Ушел и Ник<олай> Андреевич.

Церковники удовлетворялись самодеятельным хором молодежи, подбрасывая иногда участникам то 2—3 фунта пшена, то по полведра картошки. Мы пели в церкви слишком по-светски, что нам и говорили старушки, мол, молиться нельзя, как на спектакле. Нас эта воркотня не смущала, мы после вечерней службы в церкви, в полном составе шли в Красный клуб и с упоением пели Интернационал («никто не даст нам избавленья — ни бог, ни царь и ни герой») и соответствующую моменту программу.

В клубе я принимал участие в драмкружке, помогал ночами в библиотеке горбатенькой библиотечарше, чтобы пользоваться самой большой библиотекой в городе (Красный клуб — это бывший Народный дом).

Хор работал с большим увлечением. Репетировали мы церковный репертуар в помещении собора, а светский — в клубе или в нашей маленькой квартире, где мне помогал отец. В хоре пели братья и сестры. Хор — это коллектив молодежи, который работал и отдыхал, ведь у нас не было кино, радио и всего того, что теперь так обычно.³¹ Подобное «выживание через творчество» спасало тогда очень и очень многих.

Огромное развитие получает хоровая самодеятельность в традиционно хоровых регионах: на Украине, в Белоруссии, Прибалтике, а также в Поволжье (Чувашия, Мордовия). На Украине в первые годы советской власти исключительное развитие получили т. н. «национальные хоры» в периферийных городах и особенно в сельской местности; эти хоры входили в систему культурно-просветительного общества «Просвіт». В период гражданской войны основная работа перемещается в Красную Армию, в частях которой организуются «симфонические оркестры, хоры и другие большие художественные коллективы»; крупные хоры существовали при гарнизонных клубах Киева, Харькова, Житомира и др.³² В Белоруссии «на митингах-концертах, занятиях хоровых кружков и народных гуляньях часто коллективно рождались новые песни»; хоровая песня, «рассчитанная на непосредственное исполнение самой массой», составляла основу творчества первых белорусских композиторов.³³

К традиционным певческим праздникам в Прибалтике добавилась активная работа советских и пролетарских общественных организаций, таких, как Петроградский МУЗО при Эстонском совете Пролеткульта (ОМЭСП), всемерно поддерживавших и развивавших богатейшие национальные традиции массового хорового пения. Широко известна и работа латышских рабочих клубов и секций при русских клубах в Москве, деятельность хоров и оркестров частей латышских стрелков.³⁴ Латышский композитор Я. Озолинь был руководителем хора петроградского пролеткульта, который неоднократно выступал совместно с коллективами Латышского центрального коммунистического клуба.

Особо следует сказать о крестьянских и красноармейских хорах.

В прессе тех лет почти не встретишь сообщений о хоровой самодеятельности в деревне, хотя фольклорное музицирование, несомненно, существовало. Падение активности сельских хоров России и Украины было связано с резким нарушением привычного уклада жизни, начавшимся еще в 1914 году. Революция и гражданская война придали этому процессу еще большую широту и интенсивность. Вместе с тем растет популярность народных исполнителей в городах, и наиболее яркий тому пример — знаменитый хор Пятницкого, до конца 20-х годов сохранявший статус «бытового» (по сути, самодеятельного) коллектива.

В Красной Армии хоровое пение пользовалось исключительной популярностью уже в силу того, что массовая строевая песня была неотъемлемой частью армейского быта. Политуправления и отделы прилагали активные усилия для укрепления хоровых традиций армии. Возникают многочисленные курсы и школы по подготовке запевал, инструкторов массового пения, дирижеров военных хоров и оркестров. Кроме того, ведется большая работа с клубными армейскими хорами, в которой участвуют видные профессиональные музыканты. В репертуаре многих из них находим не только народные и революционные песни, но и оперные хоры и даже целые оперы.³⁵

Основу репертуара самодеятельных хоров составляли народные и революционные песни, пригодные для исполнения на открытом воздухе, бывшие у всех «на слуху» и соответствовавшие возможностям исполнителей. Большинство мелких фабрично-заводских и клубных хоров исполняли лишь двухголосные произведения, но крупные коллективы цент-

ральных и объединенных клубов и студий справлялись с произведениями высшей трудности. Тем не менее и в их репертуаре агитационная направленность массовой музыкальной работы определяла центральное место революционной и народной песни.³⁶ Первоочередной задачей любого хорového коллектива было разучивание и исполнение «Интернационала», ставшего музыкальным символом эпохи, «песнью песней революции». Боем курантов Спасской башни Кремля, вызывавших «Интернационал», начинался и заканчивался каждый день «новой социалистической эры».³⁷

Печать тех лет сообщала об остром репертуарном голоде, постоянных требованиях гимнов и песен. Потребностями многочисленных самодеятельных коллективов в значительной мере было обусловлено переключение творческой активности композиторов на хоровые аранжировки и обработки революционных и народных песен.³⁸ Этот жанр на долгое время останется основой самодеятельного репертуара, и не только хорового. Особенную активность проявляли такие крупнейшие деятели хорового искусства, как А. Д. Кастальский, Н. Д. Леонтович и др. Созданные ими хоровые обработки и оригинальные сочинения явились начальным этапом развития замечательного жанра советской музыки — массовой хоровой песни.

К тем же годам относятся и первые опыты крупных хоровых произведений на революционную тему, музыка которых часто монтировалась из революционных и народных песен. Так, 7 ноября 1918 года объединенный хор и оркестр московского пролеткульта исполнил кантату на открытии мемориальной доски С. Коненкова «Павшим в борьбе за мир и братство народов». Текст был написан М. Герасимовым, С. Есениным и С. Клычковым, музыка же «подобрана И. Шведовым из революционных и народных песен».³⁹ Напомним, что подобным же образом «составлялись» и первые советские балеты, оперы, оформлялись драматические спектакли, инсценировки и празднества. Развившись из бытовой потребности, стремления своими силами восполнить недостаток новых произведений, монтажно-компилятивный метод распространился не только в самодеятельной, но и профессиональной художественно-музыкальной практике.

Видное место в музыкальной самодеятельности занимали оркестры и ансамбли народных инструментов. Широчайшее распространение их в дореволюционный период, явившееся результатом активной деятельности В. В. Андреева

и других энтузиастов «великорусских» оркестров, популярность народных инструментов в бытовом музицировании, значительно большее (по сравнению с «классическими») количество их у населения — вот основные причины активной поддержки, оказывавшейся этим коллективам.⁴⁰ Популярны были и т. н. «неаполитанские» оркестры, составленные из мандолин и гитар.⁴¹ Одним из лучших коллективов такого типа был в те годы оркестр мандолинистов Сормова, с 1908 года руководимый П. Н. Козловым.⁴²

Оркестры народных инструментов были широко распространены и на Украине, возникнув под влиянием гастрольных выступлений оркестра Андреева в 1912 году. Необходимо отметить также деятельность В. А. Комаренко, крупнейшего знатока, конструктора и методиста.⁴³ В 1920 году по заданию Харьковского ГубОНО он «организовал из любителей домрово-балалаечный оркестр для обслуживания армейских частей и гражданского населения. При оркестре работало бюро инструментовки и методики, которое оказывало большую помощь самодеятельным оркестрам не только на Украине, но и за ее пределами».⁴⁴ В Мордовии с 1918 года активно действовал Темниковский оркестр народных инструментов, созданный Л. Воиновым.

Наряду с новыми формами городской музыкальной культуры продолжали существовать и старые, прочно укорененные в быту. В этой связи заслуживают внимания не только привычно находящиеся в поле зрения исследователей очаги организованной музыкальной самодеятельности (клубы, студии, концертные залы, театры), но и места концентрации бытового музицирования, к которым должны быть причислены чайные, трактиры и кинематографы (или «электро-театры»). В них очень часто выступали небольшие любительские инструментальные ансамбли. Астраханский рабочий Луппов, сообщая об открытии в городе «первого пролетарского кинематографа, устроенного исключительно рабочими-бондарями», упоминал и о сопровождающем сеансы «струнным оркестре, составленном тоже из бондарей, как то: пианино, скрипка, мандолина, балалайка».⁴⁵ «Загляните в разбросанные по окраинам города кинематографы, дешевые кафе и трактиры с музыкой, — писал Г. Любимов, — и вы в каждом из них найдете „оркестр“ мандолинистов или балалаечников... Они появились путем самозарождения из недр народных...»⁴⁶

Особенно возросло значение этих «очагов музыки» в период продовольственного кризиса 1919 года, когда и «заводские клубы во многих случаях организовывались с единственной целью получить для них продукты из Отделов Общественного Питания... и часто закрываются, лишь только отпадают продовольственные возможности, связанные с их существованием, превращаются в обычные фабричные столовые (фабрики Банакер, Мусси, Носова)».⁴⁷ Музыкальные выступления в чайных и столовых были для той эпохи обычным явлением.⁴⁸

Репертуар всех этих коллективов был, однако, довольно однообразным, так как кроме В. Андреева и его ближайших сподвижников, созданием репертуара для «великорусских», а тем более «неаполитанских» оркестров никто из профессионалов, в сущности, не занимался. В выпускавшихся андреевским издательством «синих и желтых тетрадках» преобладали обработки народных песен, фантазии на их темы, салонные вальсы, марши, а также попури из популярных опер. Стиль большинства из них (за исключением, быть может, творчества Фомина) никак не соответствовал тем высоким требованиям, какие предъявлялись в те годы к масовому искусству.⁴⁹

Постепенно, однако, самодеятельные оркестры все больше обращаются к «художественным» обработкам народных песен, творчеству Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова. Активно входит в репертуар и новая революционная песенность, чему в немалой степени способствовали повсеместно объявляемые конкурсы на аранжировки и создание песен и маршей; некоторые из этих конкурсов даже имели статус «постоянного». К тому же в те годы самодеятельные коллективы всех типов выступали чаще всего совместно с хором, а потому некоторая ограниченность собственно инструментального репертуара оказывалась не столь заметной.

То же можно сказать и об оригинальных ансамблях, появляющихся в тот период. Так, в 1918 году возник первый на Украине самодеятельный ансамбль бандуристов под руководством С. Бутовского, который вместе с вокальным ансамблем выступал в городах и селах, частях Красной Армии.⁵⁰ В Москве культивируются домровые оркестры и ансамбли, составленные из т. н. «любимовских» (4-струнных) домр и реконструированных Любимовым же гуслей и свирелей. В Туле с апреля 1919 года существовал оркестр хро-

матических гармоний при пролеткульте, за два месяца давший 24 концерта.⁵¹

В прессе довольно часто встречаются упоминания о самостоятельных симфонических оркестрах, большая часть которых создавалась в частях и гарнизонных клубах Красной Армии. Симфонические оркестры имели также крупные городские и губернские пролеткульты (московский, петроградский, тульский); не случайно именно в этих городах делались первые попытки самостоятельных постановок и даже создания опер.

Наконец, важную роль играли духовые оркестры, хотя собственно самостоятельных среди них было сравнительно немного. Традиционно они концентрировались в армии, и в первые послеоктябрьские годы значительная часть армейских музыкантов продолжала службу уже в новой, Рабоче-Крестьянской Красной Армии. В некоторых городах и местностях они объединились в профессиональные союзы (например, Союз музыкантов-воинов в Москве и др.). В период гражданской войны появилось значительное число вновь обученных красноармейцев-духовиков, которые после демобилизации зачастую становились организаторами самостоятельных кружков и оркестров в провинции, на фабриках и заводах, в небольших районных и сельских клубах. В 20-е годы духовые оркестры уже существуют повсеместно на вполне самостоятельных началах. Стоит отметить также, что эти ансамбли, наилучшим образом приспособленные для игры на открытом воздухе и в движении, являлись незаменимым средством звукового оформления массовых празднеств, шествий, митингов и гуляний, да и по силе звучания они в те годы отсутствия радио не имели соперников, что также ставило их в исключительное положение.

Сольное исполнительство в практике самостоятельных концертов встречалось значительно реже. Причина этого заключалась главным образом в отмеченном уже художественно-неспециализированном характере массовой музыкальной работы и сознательной ориентации на коллективные формы исполнительства. Расцвет индивидуального инструментального исполнительства приходится на вторую половину 20-х годов.

Отмеченные нами виды самостоятельного музыкального творчества имели огромное значение для музыкально-бытовой культуры своего времени. «Преобразование быта» было одной из основных задач советского культурного

строительства. Музыка, как и другие искусства, активно использовалась для этой цели.

Интенсивное развитие новой советской праздничной культуры требовало огромных художественных ресурсов: ведь художественному оформлению массовых празднеств, инсценировок, митингов и демонстраций с самого начала придавалось исключительно важное значение. И если в крупных культурных центрах, располагавших большими профессионально-музыкальными силами, приходилось прибегать к помощи самодеятельных коллективов, то что же говорить о провинции и деревне! Празднества первых лет Октября именно с музыкальной точки зрения являли наиболее яркий пример взаимодействия профессионального и самодеятельного творчества. К этому же периоду относятся и первые специальные праздники самодеятельного художественного творчества, в которых музыка занимала одно из первых мест.⁵²

О значении музыкальной самодеятельности в те годы говорят такие исключительные явления, как, например, тульский пролеткульт, фактически руководивший повседневной и праздничной художественной жизнью города.

В первой половине 1919 года при МУЗО губернского пролеткульта, «организованного в бурный период денкинской опасности», работали: 1) симфонический оркестр; 2) духовой оркестр; 3) оркестр общедоступных (народных) инструментов; 4) оркестр хроматических гармоник; 5) большой концертный хор; 6) класс сольно-оперного пения; 7) бюро музыкальных исканий, объединявшее «работающих над созданием новых пролетарских музыкальных мотивов» и собиравшее «новые пролетарские музыкальные композиции». Всего в музыкальной студии работало в то исключительно суровое время 1024 человека, намного больше, чем в Москве.⁵³ Если добавить к этому мощную сеть учебных заведений (школ, студий, курсов, профессиональных училищ), собственные драматические труппы, изомастерские, кинематографы,⁵⁴ станет ясно, что самодеятельное творчество составляло основной массив художественных впечатлений туляков в 1919 году.

Особый интерес представляет деятельность сольно-оперного класса, учащиеся которого активно работали над созданием «пролетарской музыкальной драмы». Как известно, вплоть до конца 20-х годов не прекращались ожесточенные споры о необходимости оперы для советской музыкаль-

ной культуры. Об этой полемике написано достаточно много, а потому приведем здесь лишь формулировку одного из главных театралных идеологов Пролеткульта Керженцева: «...Опера и балет по своему существу наиболее отвечают авторитарному режиму, равно как и буржуазному господству».⁵⁵ Тем более значительна работа тульских студийцев, не только поставивших одну из первых русских опер «Мельник — колдун, обманщик и сват»,⁵⁶ но и искавших новые пути создания советской оперы. Так, метод инсценирования сюжетной сюиты песен и баллад непосредственно предвосхищает театрално-музыкальные поиски 20-х годов.⁵⁷ Еще в 1918 году под руководством Е. Рюмина была осуществлена силами курсантов Петрограда «импровизация» «Песни революции».⁵⁸ Фронтовые бригады тамбовского пролеткульта неоднократно показывали в селах песенные инсценировки, пользовавшиеся большой популярностью у населения.⁵⁹

Самодельные коллективы (прежде всего студийного типа), стремясь к крупным «синтетическим» формам, осваивали и «большую», классическую оперу. Так, уже в декабре 1918 года в Красноармейском театре культурно-просветительной секции при Московском артиллерийском тяжелом дивизионе «силами любителей поставлен первый акт оперы Гуно „Фауст“».⁶⁰ Петроградский пролеткульт в 1919 году выдвинул план преобразования Центральной музыкальной студии Дворца пролетарской культуры в Первую пролетарскую красную оперу.⁶¹ Кронштадтская музыкальная студия в это же время осуществляла постановки обеих опер М. И. Глинки, а также «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова.

В Москве продолжала работу Вокальная студия им. П. И. Чайковского, организованная еще в 1917 году для рабочих и служащих.⁶²

Две оперные студии активно действовали в Житомире. Одна из них, «музыкально-вокальная», основанная в 1918 году композитором М. А. Скорульским и его женой Л. М. Андриенко-Скорульской, уже в июле-августе 1920 года провела 9 публичных вечеров студийцев, где были исполнены акты из опер «Пиковая дама», «Орлеанская дева», «Сказка о царе Салтане», «Царская невеста», «Русалка», «Демон», «Аида». Другая, руководимая тем же Скорульским и известным украинским композитором В. С. Косенко, — красноармейская, в работе которой принимали уча-

стие и профессионалы, — поставила сцену дуэли из «Евгения Онегина», пролог к «Сказке о царе Салтане».⁶³

Важное место занимали музыкально-театральные формы в работе с детьми, где в те годы делалось много интересного.⁶⁴ В лекциях на музыкально-педагогических курсах, организованных МУЗО Наркомпроса в августе 1918 года, Н. Я. Брюсова, как сообщал журнал «Искусство», «демонстрировала оперы, сочиненные детьми».⁶⁵ При тверском пролеткульте действовали три фортепианные, драматическая и музыкальная детские студии. Последние две совместно поставили спектакли «Злой галл» и «Майская ночь».⁶⁶ В Воронеже, наряду с Народной оперной студией при ГубОНО, с лета 1918 года работал самодеятельный детский оперный театр, которым руководил учитель пения и музыки бывшего воронежского кадетского корпуса Н. П. Апостолов. Он «сам создавал посильные для ребят оперные сочинения, осуществлял их сценическую постановку, выступал в качестве режиссера, дирижера, хормейстера и даже директора-администратора своего юного коллектива... В декоративном оформлении детских спектаклей живейшее участие принял талантливый художник А. А. Бучкури, не оценимую помощь оказали и руководители местной консерватории, предоставив театру свой ученический оркестр».⁶⁷

На примере этих музыкально-театральных опытов, пожалуй, наиболее отчетливо видно взаимодействие двух потоков самодеятельного художественного творчества: традиционного любительства, опиравшегося на богатый дореволюционный опыт народных постановок классических (хотя часто и в облегченной, «адаптированной» редакции) опер под руководством и при участии профессионалов,⁶⁸ — и новых, мобильных форм, возникавших на основе быта и потому легко приспособляемых к задачам политической агитации и пропаганды.⁶⁹ Взаимодействие этих двух потоков — основное, что следует иметь в виду, оценивая роль и место, достоинства и недостатки самодеятельных музыкально-театральных начинаний. Игнорирование его и приводило как в первый, так и в последующий периоды развития музыкальной самодеятельности к полярным, взаимоисключающим оценкам — от полного отрицания оперы как жанра до провозглашения ее главной, «целевой» формой работы, в которой должны слиться воедино усилия музыкальных коллективов клуба.

И все же в эпоху военного коммунизма большинству клубов и студий даже крупных городов «большая» опера, требующая значительных музыкальных и театрально-художественных сил, времени, сценического оборудования и самой сцены, была не по силам. Гораздо более частым было участие самодеятельных музыкантов в театральных постановках студий и кружков, составлявших основу тогдашней самодеятельности. Музыкальное оформление спектаклей, синтетические спектакли-концерты, многочисленные опыты мелодекламации, в том числе и хоровой, — все это было реальной базой для развития концепции «пролетарского сценического театра», основой творчества «тон-пластических» студий и т. д. В провинции же и деревне дело обычно ограничивалось простым исполнением музыкальных номеров по ходу действия, а также в начале и конце спектакля.

Именно такое «эпизодическое исполнение песен» в самодеятельных спектаклях было начальной оперной школой для многих известных впоследствии советских артистов. Одним из наиболее ярких примеров можно считать начало музыкально-театральной карьеры С. Я. Лемешева. Начав с исполнения вставных куплетов и песен в театрально-музыкальном кружке при школе деревни Старое Князево Тверской губернии, он быстро «заболел» мечтой об опере» и при поддержке руководителя кружка Н. А. Квашнина и его жены стал брать уроки пения.⁷⁰

Отдельно остановимся на проблеме самодеятельной композиции. Именно здесь оказались наименее состоятельными протекткультовские концепции, о которых шла речь в начале раздела.

Опыты «хоровой импровизации песен» так и остались учебными экспериментами. «Коллективное творчество» Бюро музыкальных исканий в Туле, Музыкально-творческого кружка в Тамбове⁷¹ на практике сводилось к написанию любителями-композиторами на слова рабочих поэтов песен и гимнов, которые с музыкальной точки зрения не представляли обычно никакой художественной ценности. То же можно сказать и о творчестве столичных «пролетарских» композиторов (Я. Озолина, В. Ванбурга, Г. Баньковского и др.).⁷² В стилистике этих сочинений преобладали фанфарные интонации, маршевые ритмы; гармония и фактура отличались стандартностью и примитивностью. В хоровых произведениях часто использовались штампы обиходной церков-

ной музыки, за что их авторы и исполнители подвергались резкой критике.⁷³

Впрочем, немногим отличались и первые опыты профессиональных композиторов, активность которых в создании новых песен и гимнов стимулировалась многочисленными конкурсами, объявляемыми Наркомпросом, музыкальными секциями Совдепов, пролеткультами, Политуправлениями армии и художественно-агитационными отделами Военных комиссариатов.⁷⁴ Чрезвычайно малое число создаваемых в те годы произведений вошло в концертно-бытовую музыкальную практику.

И все же годы гражданской войны были отмечены массовым песнетворчеством. Творчество это состояло, во-первых, в подтекстовке новых, «отвечающих революционной и боевой обстановке», слов к популярным напевам самого разного происхождения (крестьянская, городская, мещанская, солдатская, студенческая, революционная песня, бытовой романс, марши и вальсы), а во-вторых, в видоизменении напевов-первоисточников применительно к новым текстам, «ритмознергетическому» ощущению эпохи и национальным певческим традициям. Сюда же можно отнести многовариантное устное бытование первых авторских советских массовых песен. «Таким образом, — заключает В. А. Васина-Гроссман, — революционные песни развивались по законам фольклора».⁷⁵

Именно эта массовая песня фольклорного типа, явившаяся естественным развитием бытового народного музыкального творчества с его импровизационностью (частушка), разделением текстов и напевов, а также специфических традиций бытования вольных и революционных песен в России, позволяла в какой-то мере утолять колоссальный репертуарный голод. Особый размах такое творчество приобрело в Красной Армии и национальных республиках и областях. Каждая часть, каждый партизанский отряд хотели иметь свою собственную песню и создавали ее.

Большой интерес представляют в этой связи часто публикуемые в прессе того времени новые тексты, напев которых легко угадывается уже по первым строкам стиха. Так, в велико-устюжском журнале «Пролетарское искусство» напечатана «Песнь красноармейца» Е. П.:

«Дружно, товарищи, в ногу,
Остро наточим штыки,
Всем беднякам на подмогу
Красные двинем полки...

Если не хватит патронов,
Если согнутся штыки,
Будем душить фараонов
Пальцами голой руки!»⁷⁶

Среди подтекстовок попадают самые удивительные примеры. Общеизвестно происхождение напевов неоднократно передельывавшейся песни «Смело мы в бой пойдем» от салонного романса. Одна из самодельных песен под звонким лозунговым названием «Вся власть Советам!» «пелась на мотив старинного гитарного романса „Я пришел к тебе, старушка“. Песня „Гренадеры“, сам текст которой является переделкой известного стихотворения Г. Гейне, пелась на мотив „По диким степям Забайкалья“, а «Было дело на Алтае», повествующая об одном из реальных боев алтайских партизан, являлась переделкой старинной солдатской песни «Было дело под Полтавой»».⁷⁷ Массовое песнетворчество подобного типа не прекращалось и в 20-е годы, продолжая оставаться одним из основных источников репертуара музыкальной самодеятельности.

Особое значение в годы гражданской войны приобретает музыкальная работа в Красной Армии. Мощная материальная база, большие собственные исполнительские силы, огромная помощь со стороны государства и профессиональных музыкантов — все это делало Красную Армию одной из главных сфер концентрации художественной энергии эпохи.

Большим размахом работы отличались гарнизонные клубы. На Украине в клубе Изяславского караульного батальона на Подоле (Киев) существовали сильный симфонический оркестр, своя театральная труппа. В 1919 году Политуправление Наркомвоенпрома открыло специальную Центральную военно-музыкальную школу с 3—4-месячным курсом для подготовки дирижеров и инструкторов войсковых частей. Участники хора Киевского гарнизонного клуба «трижды в неделю освобождались от строевых занятий».⁷⁸

Грандиозную массовую музыкально-просветительскую и учебную работу вел МУЗО Пубалта (Политического управления Балтийского флота), существовавший как самостоятельное образование до 1922 года. Под руководством Ф. Бронфина здесь была создана «оперно-концертная труппа, к лету 1920 года насчитывавшая 365 человек», а также мощная сеть морских музыкальных школ. Знаменитые «музыкальные понедельники» в Морском корпусе «собирали

аудиторию до 8 тысяч человек и явились прообразом будущих музыкальных лекториев...»⁷⁹

Хорошо известна и деятельность фронтовых концертных бригад, присылаемых из центра или создаваемых Политпросветотделами армии. «В некоторых городах Средней Азии, — отмечает Ю. В. Келдыш, — эти армейские коллективы явились основными носителями [новой] музыкальной культуры».⁸⁰ В 1919 году в Полторацке (Ашхабаде) при артиллерийском дивизионе был организован хор революционных и народных песен, а также струнный оркестр.⁸¹ Во многих частях Туркестанского фронта создавались духовые оркестры, инструктором которых по распоряжению Реввоенсовета Первой Армии в 1920 году был назначен известный дирижер и композитор Р. А. Иванов. В Средней Азии Красная Армия выступала, таким образом, активным проводником совершенно новых музыкальных форм, не имевших аналогов в национальных культурах коренных народов.

Меньше освещен вопрос о музыкальном обслуживании фронта городской самодеятельностью. Приведенные выше данные о работе бригад тамбовского пролеткульта можно дополнить и другими. Так, Л. Носов сообщает, что «для обслуживания войсковых частей и участия в концертах-митингах приглашались и гражданские коллективы художественной самодеятельности». В декабре 1919 года журнал «Пролетарская культура» писал: «...Почти все активные и ответственные работники ЦК (Пролеткульта), а также Московского, Петроградского и других пролеткультов или на фронте, или непосредственно работают для фронта. Президиум ЦК Всероссийского Совета Пролеткульта разослал циркулярное обращение, горячо призывая пролеткульты дать максимум своих работников и студийцев для работ на Красный фронт, сократив до минимума свою основную работу. И хотя на местах оставалось небольшое количество работников, провинция живо откликнулась на призыв центра». Там же сообщается о большой работе пролеткультов в городах, где стоят красные части (Кирсанов, Ново-Галицк, Колпино, Саратов, Юрьевец и др.). Передвижная труппа тамбовского пролеткульта за два месяца дала 35 концерт-митингов в городах, селах и станциях района Тамбов—Борисоглебск—Пенза.

МУЗО петроградского пролеткульта отправил на Западный и Северный фронты концертные труппы в составе 29 и

45 человек, причем последняя «участвует исключительно в концертах-митингах в городах, селах, стоянках Красной Армии, а больше всего на самих позициях, где приходилось выступать в крайне боевой обстановке, даже под открытым небом при 30 градусах мороза, чуть ли не в трех верстах от позиции».⁸²

9 августа 1919 года «центральная драматическая студия Московского губернского пролеткульта выехала на Восточный фронт, давая также концерты»; кроме этого, было сформировано две агитгруппы, посланные для обслуживания Южного фронта, а после кратковременного возвращения в Москву работавшие в Сибири.⁸³

Рабочие крупных городов, составлявшие актив художественной самодеятельности клубов и студий, активно вступали в ряды Красной Армии, первыми откликались на многократно объявлявшиеся мобилизации. Многие коллективы были настолько обескровлены «убылью наиболее активных членов», что прекращали свое существование.

Другой стороной этого процесса было усиление творческого самодеятельного актива Красной Армии. Свои знания, приобретенные умения и творческие способности участники городской самодеятельности с успехом применяли и на фронтах. Таким образом, происходила циркуляция единых форм городской самодеятельной культуры, мощным проводником которой стала Красная Армия. Ее культурная роль не может поэтому исчерпываться отмеченной во всех источниках активной пропагандой интернациональной пролетарской песенности. Не только репертуар, но и самые формы и методы массовой музыкально-творческой работы ретранслировались и тиражировались в масштабах всей страны. В «Истории музыки народов СССР» приводится множество свидетельств эффективности этой культурно-творческой деятельности Красной Армии. Одним из наиболее колоритных является факт «усиленного культивирования коллективного исполнения якутского героического эпоса олонхо. Песни отдельных его героев поручаются разным певцам-олонхосутам, в исполнение олонхо вносятся элементы театрального действия».⁸⁴

По возвращении с фронта многие красноармейцы продолжали активную культурную работу, имевшую особенно важное значение для сельской местности.⁸⁵ Так Красная Армия в немалой степени способствовала унификации культурных форм, тем самым активно участвуя в процессе упо-

рядочивания культурной жизни страны, формирования единой системы советской художественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пролетарская культура. 1919. № 7-8 (апр.-май). С. 2—3.
- ² Цит. по: Брюсова Н. Массовая музыкально-просветительная работа в первые годы после Октября // Сов. музыка. 1947. № 6. С. 54.
- ³ Брюсова Н. Задачи народного музыкального образования. М., 1919. С. 6—11.
- ⁴ Подробно о структуре, программах и формах деятельности музыкальных студий Пролеткульта см.: Линегина Л. А. Советский рабочий класс и художественная культура. 1917—1932. М., 1984. С. 104—111.
- ⁵ Сов. музыка. 1947. № 6. С. 55.
- ⁶ «Конечно, — отмечала Брюсова, — такое сочинение может быть только сочинением многих вместе. Каждый сочинит только малую часть, может быть, один только напев... А нам, руководителям, надо сочетать вместе все созданное разными авторами, быть как бы режиссерами их музыкального творчества». (Брюсова Н. Задачи народного музыкального образования... С. 8—9).
- ⁷ См.: Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Хроника, документы, материалы. М., 1972. С. 283—284.
- ⁸ Пролетарская культура. 1920. № 17-19 (авг.-дек.). С. 69—74.
- ⁹ Эта сфера целиком связана с «лабораторной» работой столичных пролеткультов и очень опосредованно — с музыкальной самодеятельностью.
- ¹⁰ См., например: История музыки народов СССР. М., 1970. Т. 1; Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября...; Малозина Е. Концертная жизнь Петрограда в первые годы Октябрьской революции // В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959; сборники серии «Из музыкального прошлого», «Из прошлого советской музыкальной культуры».
- ¹¹ Информотдел Азербайджанского совета профессиональных союзов отмечал, что к 1921 г. завершилась «первая фаза пролетаризации искусства»: «сошествие искусства с недостигаемых для рабочих высот... Рабочий принял искусство, как оно есть, привык к его проявлениям, научился смотреть и слушать» (Искусство (Баку). 1921. № 2-3. С. 67). П. А. Преображенский в обзоре «Пять лет музыкальной жизни в Костроме» как основное достижение отметил, что «масса узнала и полюбила музыкальное искусство», в то время как до революции «публика шла на концерты не для того, чтобы слушать и воспринимать, а лишь потому, что надо было оказать помощь нуждающимся студентам» Москвы и Петрограда, обычно устраивавших концерты в городе (Искусство в Костроме. 1922. № 4 (нояб.). С. 5).
- ¹² Пролетарская культура. 1920. № 17-19. С. 69.
- ¹³ См.: Музыка и революция. 1926. № 1. С. 27—28.
- ¹⁴ Один из наиболее ярких примеров — Детская художественная студия Московско-Нарвского района Петрограда, возникшая в 1918 году по инициативе рабочих Путиловского завода, поддержанной В. И. Лениным.
- ¹⁵ Руководителем студии ИЗО в Кологриве был знаменитый ныне «крестьянский художник» Ефим Честняков. Характерно, что окончившим од-

ну из студий предполагалось вручать «диплом свободного художника» — звание, дававшееся прежде консерваториями (см.: Пролетарская культура. 1918. № 4. С. 34).

¹⁶ Пинегина Л. А. Советский рабочий класс... С. 109.

¹⁷ Этот процесс отчетливо виден на примере деятельности студий МУЗО Пролеткульта. «К 1920 году, — пишет Л. Пинегина, — в стране действовали 224 музыкальные студии Пролеткульта. Каждая из них насчитывала от нескольких десятков до нескольких сотен учащихся: в музыкальной студии Камышинского Пролеткульта занимался 121 человек, Белевского — 200, Колпинского — 120, Кологривского — 200 и т. д. Музыкальные студии пролеткультов крупных городов по числу участников скорее походили на специальные учебные заведения: в студии Тамбовского Пролеткульта занималось 977 рабочих, Тульского — 1024, Московского — 1100. В Смоленске действовали 17 районных музыкальных студий Пролеткульта, в которых работало 48 педагогов. В Пензе в музыкальной студии обучалось 250 человек, в Саратове — 96, в Екатеринбурге — 67 и т. д.» Однако в конце 1921 года, после I Всероссийского совещания музыкальных работников Пролеткульта (сентябрь), «остались только 34 музыкальные студии Пролеткульта, в которых обучалось около 1,5 тысяч студийцев» (там же, с. 107, 110). Отмеченная нами стихийность была характерна и для организации концертно-просветительской работы, которой первое время занимались музыкальные отделы и секции Наркомпроса, местных Советов, Военных комиссариатов и Политуправлений Красной Армии, пролеткультов, профессиональных союзов, рабочей кооперации, а также фабрично-заводские комитеты и частные концертные организации.

¹⁸ Система эта представляла собой ряд студий разного типа (начальные районные, центральные городские или губернские). Предлагалось создать и Всероссийскую музыкальную студию при ЦК Пролеткульта, своего рода «пролетарскую консерваторию» (см.: Пролетарская культура, 1920. № 17-19. С. 73).

¹⁹ Обращает на себя внимание планомерная подготовка армейских инструкторов «массового пения» — формы, которая во второй половине 20-х гг. занимает одно из главных мест в музыкальной самодеятельности.

²⁰ Одна из проблем, разработка которой фигурировала в плане музыкально-технической секции МУЗО московского пролеткульта (см.: Музыкальная жизнь Москвы... С. 289).

²¹ Музыкальная жизнь Москвы... С. 37, 281. См. также: Бронфин Е. Ф. Музыкальное образование и просвещение // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967. С. 430.

²² Приведем несколько типичных примеров программ таких самодеятельных выступлений.

Концерт-митинг (передвижная группа тамбовского пролеткульта, прифронтовая полоса, 1919 г): 1) «Интернационал» (хор под управлением т. В.); 2) выступления ораторов-коммунистов; 3) «Похоронный марш», исполняемый хором вполголоса, «и под его звуки декламатор Пролеткульта т. С. передает речь т. Ленина на смерть К. Либкнехта и Р. Люксембург»; 4) художественное чтение (произведения М. Горького, А. Гастева, В. Кириллова); 5) выступление автора-рассказчика т. А. П., «пользующегося особенной любовью аудитории»; 6) выступление хора («в репертуаре много новинок — песен пролетарских поэтов, переложенных на музыку дирижером хора т. В.») (Пролетарская культура. 1919. № 11-12. С. 60). «Товарищ В.» — Д. Васильев-Буглай. Сам композитор в 1932 г. вспоминал: «Я пришел в искусство от церкви, кабака, богемы.

Советская власть сделала меня своим человеком, — выходя в прошлом из рабочего класса, я пришел в рабочий класс со своими песнями в Октябрьскую революцию, — все болезни, страдания, смех рабочего класса стали предметом моего искусства. С 1918 года работал на фронтах гражданской войны с концертными силами Тамбовского пролеткульта, где я был заведующим музыкальным отделом. Здесь были написаны первые мои хоры, которые потом вышли из печати в издательстве ЦК Пролеткульта в 1923 г. Тогда же мною были написаны и изданы литографированным способом песни подполья и революции» (Оценка творческих путей в музыкальном искусстве за 15 лет // Музыкальный альманах. 1932. С. 80).

Спектакль-митинг (с. Забелино Северо-Двинской губ., 12 марта 1919 г.): 1) митинг («ораторы обрисовали положение России до свержения самодержавия, ход революции с 1917 года до настоящих дней и положение республики в мировой революции»); 2) агитационная пьеса «Люди огня и железа» (драмкружок местного культурно-просветительного общества); 3) «общее пение „Интернационала“ и других революционных и не революционных песен» (Пролетарское искусство (Великий Устюг), 1919. № 5 (март). С. 10).

Спектакль-концерт (Московский район Петрограда, «День Парижской Коммуны», 1920): 1) лекция о Парижской Коммуне; 2) инсценировка отдельных событий из дней Парижской Коммуны в исполнении драматического кружка клуба; 3) революционные гимны и песни в исполнении хорового кружка; 4) декламации, посвященные Парижской Коммуне; 5) торжественное общее пение «Интернационала» (Пролетарская культура. 1920. № 15-16 (апр.-июль). С. 81).

²³ Для провинциальных городов это было типичным явлением. См., например: Искусство и жизнь (Тула). 1918. № 1; Искусство (Баку). 1921. № 2-3. С. 69. Но и в Москве, как явствует из материалов прессы, такие случаи были не единичными. Так, в Симоново-Рогожском «Рабочем доме» на концертах, организуемых Театрально-музыкальной секцией С. Р. Д., «вместе с артистами выступает и публика» (Искусство (Москва). 1918. № 1/5. С. 17).

²⁴ Б. Красин, выступая на I Всероссийской конференции пролеткультов, назвал хоры «Советами пролетарской музыкальной мысли». «Хоровое пение, — подчеркивал он, — имеет громадное значение как организующее и сплачивающее начало, как художественная работа над гармоническим коллективным сознанием» (Горн. 1918. Кн. 1. С. 59—60).

²⁵ Как отмечает Ильин, «при всех неисчислимых трудностях военного времени хоровая секция, работая в тесном контакте с внешкольным отделом Наркомпроса, успешно решала задачу создания народных хоров», «концентрируя всю музыкальную работу вокруг 70 рабочих клубов в 10 районах Петрограда» (Ильин В. Искусство миллионов (из истории музыкальной самостоятельности Петрограда—Ленинграда). Л., 1967. С. 37—38).

²⁶ Цит. по: Музыкальная жизнь Москвы... С. 288. Сокращение числа студийцев отмечалось во всех клубно-студийных коллективах того времени и было вызвано уходом их членов на фронт и резким обострением топливно-продовольственного кризиса.

²⁷ См.: Искусство (Москва). 1919. № 1(5). С. 15. Выделялся Благушинский клуб, имевший «свой струнный оркестр и драматическую труппу, составленные исключительно из членов клуба». Музыкально-хоровой кружок клуба ставил даже «оперы в Таганском кооперативном клубе» (там же).

²⁸ См.: Ильин В. Искусство миллионов. С. 37.

- 29 Первыми начали работу по объединению хоров в Петрограде. Уже в 1919 г. там активно действовали объединенные рабочие районные хоры, а затем был создан и общегородской, выступивший в том же году в Большом зале Дворца искусств под управлением И. В. Немцева. В Москве стимулом к объединению послужила подготовка к празднованию 1 Мая 1920 года, которое было решено провести как коммунистический субботник. «Рабочие хоровые кружки и кружки рабочих подростков, имеющиеся в каждом районе, — писал „Вестник театра“, — должны будут объединиться в один районный хоровой коллектив, вместе идти на работу, вместе работать и вместе возвращаться. Чтобы сладить стройный, дружный рабочий хор, устраиваются 26, 27, 28, 29 и 30 апреля хоровые спевки в различных районах, на которые приглашаются все, даже и не состоящие членами кружков, но желающие принять участие в хоре 1-го Мая. Художественный отдел МОНО предложил, и районы приняли предложение петь в этот день революционные гимны: „Интернационал“, „Марсельезу“ („Мы марсельезы гимн старинный на новый лад теперь споем“); „Смело, товарищи, в ногу“ и народные песни: „Дубинушка“, „Вниз по матушке по Волге“, „Высота ли, высота небесная“ и другие веселые, песни весенние» (Вестник театра. 1920. № 62. С. 13).
- 30 См.: Горн. 1919. Кн. 4. С. 86. В отчете тамбовского пролеткульта дается оценка работы хора: «Общественное значение его и теперь уже является весьма значительным (хор создан был в первых числах ноября. — С. Р.). Он является лучшим украшением концертов-митингов... Требования на него так возросли, что <...> приходится отказывать в них многим организациям города» (Пролетарская культура. 1919. № 7. С. 75). В этом хоре работал и Д. Васильев-Буглай, будущий автор «Проводов».
- 31 *Харьков А. А.* Автобиография. Машинопись. С. 40—41.
- 32 См.: *Носов Л.* Музична самодіяльність радянської України. Київ, 1968. С. 12—25. В 1920 г. вместо буржуазно-националистических «Просвіт» создаются «Красные Просвіты», впоследствии преобразованные в изыскательни, библиотеки и т. д. В начале 20-х гг. изыскательни, народные дома реорганизируются в дома крестьян (сельбуды), ставшие центрами культурно-массовой работы на селе.
- 33 См.: История музыки народов СССР. Т. 1. С. 79—80; см. также: Гісторія беларускай савецкай музыкі. Мінск, 1971. С. 51—65.
- 34 Так, летом 1918 г. в Москве состоялись два праздника песни латышских стрелков, в которых участвовали хоровые коллективы и объединенные стрелковые оркестры (см.: История музыки народов СССР. Т. 1. С. 84).
- 35 Так, музыкально-хоровыми кружками одного из петроградских батальонов в 1920 г. была поставлена целиком опера Россини «Севильский цирюльник» (см.: *Ильин В.* Искусство миллионов... С. 46).
- 36 «Командование армии, — сообщает Л. Носов, — поставило специальное задание — научить красноармейцев пению новых массовых строевых песен, чтобы вытеснить низкопробные старые солдатские песни» (*Носов Л.* Музична самодіяльність... С. 16). Роль народной песни как «эффективного средства борьбы с сильно распространившейся в массах антихудожественной музыкой, как-то: ресторанная музыка, так называемые „цыганские романсы“, пошлые песенки, танцы, марши и т. п. суррогаты музыки» постоянно подчеркивали в своих выступлениях руководители МУЗО Пролеткульта (см., например: Горн. 1918. Кн. 1. С. 58).
- 37 Значение «Интернационала» в музыкальной культуре пред- и послереволюционных лет детально исследовано Сим. Дрейденем в книге «Музыка — революции» (М., 1981. 3-е изд.). Всеобщее распространение «Интернационала» объяснялось не только целенаправленными действиями

государства по пропаганде и укоренению в быту нового государственного гимна Советской России. Текст и музыка «Интернационала» отвечали пафосу времени, в концентрированной форме выражали основные особенности мироощущения и общественной психологии эпохи военного коммунизма. Поэтому часто его исполнения не были вызваны ничем, кроме желания немедленно и общепонятно реализовать переполнявшие душу идеи-чувства, не всегда поддававшиеся словесному или какому-либо иному выражению. Об одном из таких случаев, происшедших в 1918 году, В. Маяковский писал: «В нетопленных коридорах и фойе Первого театра РСФСР шли бесконечные репетиции [„Мистерии-буфф“]... Я вывесил афишу, в которой созывал в холодный театр товарищей из ЦК и МК, из Рабкрина. Я читал „Мистерию“ с подъемом, с которым обязан читать тот, кому надо не только разогреть аудиторию, но и разогреться самому, чтобы не замерзнуть. Дошло. Под конец чтения один из присутствующих работников Моссовета (почему-то он сидел со скрипкой) заиграл „Интернационал“ — и замерзший театр пел без всякого праздника» (*Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1959. Т. 12. С. 156).

- ³⁸ Композитор Л. В. Шульгин, стоявший у истоков планового создания агитационно-массового музыкального репертуара, вспоминал: «Организованное в начале 1918 г. Музыкальное издательство ограничилось в первый год своего существования лишь единственным массовым изданием — перепечаткой гимна Ю. Энгеля („Свет и радость, или Гимн свободного народа“, написанный под впечатлением февральской революции. — С. Р.). Не появилось ничего нового в этой области и в 1919 г.: издательство лишь вновь перепечатало те же шесть песен революционного подполья в обработке Ю. Энгеля; кроме того, был издан „Интернационал“ в обработке для двухголосного хора А. Кастальского да напечатана „Карманьола“ в переложении Г. Конюса (для большого симфонического оркестра). Наконец, в 1920 г. издательство выпустило — помимо новой обработки „Интернационала“, сделанной А. Кастальским (для хора с симфоническим оркестром), — единственное вокальное произведение, посвященное третьей годовщине Великого Октября. Это был вокальный монолог для баса с фортепиано — „Новому товарищу“, написанный автором этих слов на стихи поэта А. Маширова-Самобытника... Итак, нового агитационно-музыкального репертуара в то время в центре почти не было... Однако потребность в новых песнях так сильна, что народ стал создавать их стихийно, не дожидаясь, когда композиторы активизируют свое творчество. Из среды низовой интеллигенции, близкой к народу, — военных капельмейстеров, оркестрантов, хоровых руководителей — выдвинулись авторы первых массовых песен.

Большое распространение получил в то время прием подтекстовки новых боевых текстов к знакомым старым мелодиям. Так созданы были популярнейшие песни того времени: „За власть Советов“, „Мы красные солдаты“, „Расстрел коммунаров“, „Там, вдали, за рекой“ и др. Такого рода подтекстовки иногда издавались местными организациями — главным образом военными. Так возникали на протяжении 1918—1919 гг. сборники типа „Пролетарских песен“, „Боевых песен коммунаров“. Они состояли большей частью из литературных текстов, иногда с указанием — на какие популярные мотивы их следует исполнять; реже к ним давались и ноты указанных мелодий» (У истоков советской песни // Сов. музыка. 1957. № 9. С. 42—43). Большую работу в этом направлении вели и многочисленные МУЗО государственных и общественных организаций. Так, репертуарно-издательская секция МУЗО московского пролет-

культы «только в первом полугодии 1919 г. ... обсудила произведения 42 композиторов и приняла 30 сочинений для хора, 55 — для оркестра домр, 6 — для военных оркестров. За это же время было выпущено 19 сборников пьес для детского хора» (*Пинегина Л. А. Советский рабочий класс...* С. 106).

³⁹ Музыкальная жизнь Москвы... С. 107, 282.

⁴⁰ Г. П. Любимов писал: «В течение нескольких лет балалайка получила огромное распространение. „Великорусские“ оркестры организовывали в полках, пожарных командах, школах, на фабриках по всей России, скоро нельзя было найти ни одного городка, ни одного местечка, где не брэнчала бы усовершенствованная балалайка» (Горн. 1919. Кн. 2-3. С. 101). Любимов Григорий Павлович — псевдоним Модеста Николаевича Караулова. Известный домрист, дирижер, организатор первого Государственного оркестра домр, он в те годы был заведующим секцией музыкальных инструментов МУЗО Московского пролеткульта, руководил Центральной образцовой студией народных инструментов, одновременно являлся сотрудником МУЗО Наркомпроса. Научно-техническая секция МУЗО московского пролеткульта вела интересную работу по усовершенствованию струнных народных инструментов, в том числе по изменению равномерно-темперированного строя, «противоречащего природе народной музыки». В 1919 г. Г. П. Любимов и А. М. Авраамов «выполнили новую разметку грифов на квадрате домр, по особой (разработанной Авраамовым. — С. Р.) унтертонной системе для исполнения народных песен» (Музыкальная жизнь Москвы... С. 294).

⁴¹ В Петрограде организатором рабочих «неаполитанских» оркестров был З. А. Войцеховский. Представляют также интерес данные о производстве в России народных струнных инструментов. В 1913 г. шестью наиболее крупными фирмами было продано: балалаек — 148 000, мандолин — 18 000, гитар — 13 000. «Целые уезды, — писал Любимов, — заняты кустарным производством ладовых инструментов, их выбрасывается на рынок десятками тысяч специальными фабриками, их везут к нам из Австрии, Германии и даже Японии, все это продукт „потребления масс“» Горн. 1919. Кн. 2-3. С. 102.

⁴² См.: Сов. музыка. 1949. № 9-10.

⁴³ См.: *Комаренко В. А.* Український оркестр народніх інструментів. Київ, 1960.

⁴⁴ *Носов Л.* Музична самодіяльність... С. 22—23.

⁴⁵ Пролетарская культура. 1920. № 17-19. С. 90.

⁴⁶ Горн. 1919. Кн. 2-3. С. 103.

⁴⁷ Там же, кн. 5, с. 77.

⁴⁸ В одном из крупнейших рабочих районов Баку — Черном городе — центром культурной работы была столовая бр. Нобель, в которой часто устраивались концерты-митинги (см.: Искусство (Баку). 1921. № 2-3. С. 70).

⁴⁹ Одним из самых яростных критиков «андреевщины» был Г. Любимов. «Народные музыкальные инструменты вернулись к народу, — писал он, — и даже стали успешно конкурировать с гармоникой, но беда в том, что вместе с собой инструменты эти принесли и репертуар „великорусского“ оркестра, и вот в этом-то репертуаре и заключается зло деятельности г. Андреева» (Горн. 1919. Кн. 2-3. С. 101). Критика «андреевщины» занимает большое место в литературе 20-х гг. Но влияние этих «проработок» на реальный репертуар оркестров было крайне незначительно.

⁵⁰ Впоследствии — Государственная капелла бандуристов УССР.

⁵¹ См.: Пролетарская культура. 1919. № 7-8. С. 61.

- 52 Так, 6 апреля 1919 г. по инициативе Киевского Совета рабочих профессиональных союзов был проведен «Пролетарский день культуры», в котором самое активное участие приняли самодельные художественные коллективы города (см.: Пролетарский День культуры. Киев, 1919).
- 53 См.: Горн. 1922. Кн. 7-8. С. 154; Пролетарская культура. 1919. № 9-10. С. 60—62.
- 54 В феврале 1919 г. «Пролетарская культура» сообщала, что тульский пролеткульт «взял в свое ведение все театры-кинематографы в Туле и губернии» (№ 6. С. 32); в конце года он уже «направляет и контролирует жизнь местных театров», организует особый «Детский пролеткульт» с театральной и литературной студиями (№ 11-12. С. 61).
- 55 Известия ВЦИК. 1918. 29 сент. См. также его книгу «Творческий театр» (М.; Пг., 1923. 5-е изд. С. 18—20 и т. д.)
- 56 См.: Горн. 1922. Кн. 6-7. С. 154.
- 57 В числе инсценированных произведений были: «Байкал» (из мотивов каторжан), «Солнце всходит и заходит» (сл. Горького), «Воевода» (муз. Рубинштейна на сл. Тургенева), «Сватовство» (муз. Кюи на сл. Некрасова). При этом студии, «чтобы использовать в желательном смысле общую оперную условность», стремились «показать эту условность не как недостаток оперы, а как ее подлинную природу, способную при умелом использовании выявить сумму чувств и смысла более сильно, чем драматический театр» (Пролетарская культура. 1919. № 9-10. С. 62).
- 58 Как и большинство агитационных инсценировок тех лет, «Песни революции» представляли собой историческую хронику развития революционного процесса в России (от Февральской революции к Октябрьской и гражданской войне); основой эпизодов служили «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Марсельеза», «Интернационал», «Карманьола», «Дубинушка», красноармейские песни (см.: *Рюмин Евг.* Массовое действие в летней работе. М., 1925. С. 20—21). Тот же принцип лежал в основе одной из первых сочиненных (некомпилятивных) опер «Освобождение труда» белорусского композитора Н. Чуркина, написанной в 1919 г. для самодельного хорового коллектива г. Мстиславля, «своеобразной сюжетной композиции, основанной на революционных песнях» (см.: *Дедюля Т. И.* Белорусская советская песня. Минск, 1982. С. 19).
- 59 «В Тамбовской деревне, — пишут Л. Гранат и Н. Варзин, подчеркивая непосредственную связь песенных инсценировок с фольклорной культурой, — неразлучно с песней бытовал хоровод с присказкой, прибауткой. Быть может, потому полюбили инсценировки песен, и более других „Проводы“ (муз. Васильева-Буглая, сл. Д. Бедного)». Первый раз «Проводы» исполнялись во время очередной мобилизации. В инсценировке участвовали Ваня, мать, невеста, родня и друзья Вани. «Каждый на свой лад уговаривал призывника Ваню остаться дома. Хористы сочувствовали Ваниной родне. Им противостояли друзья Вани, тоже мобилизованные. Задорно пела гармоника в их руках: «С Красной Армией пойду я походом, смертный бой я поведу с барским сбродом». Это производило впечатление на хористов, и они переходили на сторону призывников. Ваня обращался к хору: «А иду я не на пляс, на пирушку, покидаючи на вас мать-старушку». Хористы утешали мать и невесту, Ваня прощался с родными, друзья Вани славили Красную Армию, «вольный край, край советский». Рисунок движений выдерживался в старинной обрядовой манере. Жесты были плавными, округлыми» (Актеры — агитаторы, бойцы. М., 1970. С. 138—139).
- 60 Музыкальная жизнь Москвы... С. 12.

- 61 См.: *Гусин И.* Советское государственное музыкальное строительство // В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959. С. 86. Для этого были определенные основания: Центральная студия имела «классы сольного и хорового пения, рояля, скрипки, виолончели, теории и сольфеджио, класс великорусских инструментов, гитары, мандолины, цимбал», мощный хор, симфонический и духовой оркестры (см.: Пролетарская культура. 1919. № 11-12. С. 59). 19 сентября—3 октября состоялись гастроли хора и оркестра Петропролеткульта в районных рабочих клубах Москвы (см.: Музыкальная жизнь Москвы... С. 94).
- 62 О ее деятельности см.: *Микулин П. Д.* Вокальная студия им. П. И. Чайковского (1917—1924) // Воспоминание о Московской консерватории. М., 1966.
- 63 См.: *Шамаева К. И.* Музыкальная жизнь Житомира в первые годы Советской власти (1919—1921) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1975. Вып. 4. С. 8, 17. Автор приводит воспоминания об этой постановке дочери композитора Н. М. Скорульской: «Онегина пел красноармеец Шорохов, который позже поступил в Ленинградскую консерваторию. А начальник милиции Крещановский исполнял арию Салтана и стрелял за кулисами во время дуэли Онегина и Ленского. Толпа народа, желавшего попасть на спектакль, была такая, что тому же Крещановскому приходилось вызывать конную милицию для наведения порядка».
- 64 См., например: Игра. Непериодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Пг., 1918. № 2. Ч. 1. С. 42—44, 45.
- 65 Искусство (Москва). 1918. № 4(8). С. 28.
- 66 См.: *Пинезина Л. А.* Советский рабочий класс... С. 107—108.
- 67 *Липчинский Г. И.* Музыкально-театральная жизнь Воронежа 1920—1930-х гг. // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 4. С. 17—18.
- 68 См., например: *Ефремов И.* Подвижник народной культуры А. Д. Городцов. Пермь, 1983; *Ефимова-Симанович Н.* Памяти музыканта-общественника Валентины Семеновны Серовой // Сов. музыка. 1947. № 4.
- 69 С другой стороны, в песенно-исторических инсценировках ясно выступает эпическая основа.
- 70 См.: *Лемешев С. Я.* Путь к искусству. М., 1982. С. 18—21.
- 71 См.: Горн. 1919. Кн. 4. С. 75.
- 72 См. там же, кн. 2-3, с. 106; *Гусин И.* Советское государственное музыкальное строительство. С. 86—87.
- 73 Например, в оценке отчетного выступления Рыбинского пролеткульта в Центральной арене Пролеткульта (Москва, март 1921 г.) читаем: «Общепролеткультовского зла не избежал и Рыбинский пролеткульт, это — церковность напева» (Пролетарская культура. 1921. № 20-21. С. 53). Для бывших регентов, гимназистов и певчих церковных хоров это было корневой, исходной традицией.
- 74 Характерной особенностью этих конкурсов была их предельная демократичность. Так, литературный комитет Всеукраинского отдела искусств «объявлял конкурс среди населения на создание революционных гимнов с премированием лучших произведений» (*Носов Л.* Музична самодіяльність... С. 18). В декабре 1918 г. конкурс на создание «революционных, трудовых и пролетарских песен» объявил МУЗО московского пролеткульта (см.: Музыкальная жизнь Москвы... С. 117). В июле 1919 г. был объявлен песенный конкурс в Житомире. «Музыкально-вокальная секция подотдела искусств при губисполкоме, изыскивая способы обогащения репертуара для митингов и концертов в соответствии с задача-

ми переживаемого момента, объявляет конкурс революционных песен. Для лучших песен устанавливаются две премии: I — 750 руб., II — 500 руб. Песни, не получившие премии, но удовлетворяющие художественно агитационно-политическим требованиям, получают похвальный отзыв и считаются одобренными для исполнения в советских концертах и митингах» (цит. по: *Шамаева К. И.* Музыкальная жизнь Житомира... С. 11).

- 75 История музыки народов СССР. Т. I. С. 63. Этот тип песнетворчества, составлявший основу песенной традиции русских рабочих со второй половины XIX в., В. А. Лапин характеризует так: «В музыкально-стилевом отношении рабочий фольклор и революционные песни, гимны представляют сложное, но исторически закономерное явление, образовавшееся в результате освоения и приспособления традиционной крестьянской песенности, городской бытовой музыки (в первую очередь романса), напевов профессионалов-полупрофессионалов, сочинявших к стихотворным текстам актуального сатирического и политического содержания, наконец, интонационных и интернациональных мелодий революционных песен, входивших в песенный быт рабочего класса России.

Значительное, если не подавляющее число песен возникло при соединении вновь создававшихся политических текстов с мелодиями популярных песен. Сам по себе этот механизм — распевать новые слова на „голос“ известной песни — достаточно хорошо известен в городском песенном быту еще с конца XVIII в. В среде рабочих еще и в конце XIX в. в значительной своей части непосредственных выходцев из крестьян, этот принцип получил тем большее распространение и важность, что в традиционной крестьянской песенности исполнение нескольких самостоятельных песенных текстов на один напев было привычным, являлось нормой для песен, входивших в календарные и свадебные обряды, для исполнения причитаний, „старин“, частушек и т. д.» (100 песен русских рабочих. Л., 1984. С. 20).

- 76 Пролетарское искусство (Великий Устюг). 1919. № 3. В № 6 за тот же год напечатана «Ученическая марсельеза» В. Калиновского.
- 77 Героическая поэзия Гражданской войны в Сибири. Новосибирск, 1982. С. 114, 276. См. также известные исследования М. Друскина и А. Сохора «Русская революционная песня» (М., 1954) и «Русская советская песня» (Л., 1959).
- 78 См.: *Носов Л.* Музична самодіяльність... С. 15—16.
- 79 Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. С. 430—431.
- 80 История музыки народов СССР. Т. I. С. 43.
- 81 См.: Набат революции. 1919. 27 сент.
- 82 Пролетарская культура. 1919. № 11-12. С. 59—60.
- 83 Горн. 1922. Кн. 6. С. 151.
- 84 История музыки народов СССР. Т. I. С. 108.
- 85 «Кружок развития культуры пролетариата» в с. Высокиничи Калужской губернии, организованный в июле 1918 г. и издававший журнал «Творчество пролетариата», почти прекратил свою работу в 1919 г. Лишь «при помощи возвратившихся из плена товарищей» работу вновь удалось оживить (см.: Горн. 1919. Кн. 4. С. 87). Ст. Кривцов, регулярно выступавший в «Пролетарской культуре» с обзором культурной жизни провинции, писал: «...Кто является творцом новых культурных форм? Про деревню обычно следуют указания на роль вернувшихся с фронта» (Пролетарская культура. 1918. № 2. С. 34). С окончанием гражданской войны культурно-творческая роль Красной Армии многократно возросла. Миллионы молодых людей за время прохождения службы обучались не

только военному делу, но и грамоте, приобщались не только к газете, но и к литературе, овладевали навыками восприятия и исполнения театрально-музыкальных произведений, активно участвовали в создании новых песен и новых форм самодеятельной художественной работы.

II. 1921—1932 гг.

«Новый этап, связанный с переходом страны к мирному строительству, — писал Ю. В. Келдыш, — требовал иного, более дифференцированного подхода к решению творческих и художественно-просветительных задач. Общие лозунги и декларации были уже недостаточны. Наступил период упорной, кропотливой организационной и воспитательной работы, результаты которой не всегда были ощутимы сразу».¹

Переход к мирному строительству означал также и переход к планомерному строительству культуры, к постепенному преобразованию стихийно сложившегося празднично-синкретического ее типа в иерархически организованную структуру. В формировании ее решающую роль сыграл процесс дифференциации и специализации основных сфер художественной культуры. Для музыки поиски своего места в этой структуре оказались, быть может, особенно трудными.

Для современников, пытавшихся дать оценку общего состояния музыкальной жизни начала 20-х годов, характерна некоторая растерянность. «В области самой насущной, самой важной — в творчестве композиторов решительно нельзя выделить существенное, а тем более выдвинуть *событие*», — писал Б. В. Асафьев.² Но если ему необычайное чутье и прозорливость позволяли видеть новые потенции развития музыки в новых явлениях «преображенного быта» и смежных видах искусства, то рядовым музыкантам положение представлялось удручающим.

В первом номере первого специального журнала РСФСР «Музыка» его редактор В. Мессман писал: «Надо сознаться: музыкальной жизни, обычной, повседневной, трафаретной у нас не было и почти нет поныне». Ему вторили И. Липаев, К. Поставничев и другие авторы журнала, призывавшие решительно активизировать музыкальную жизнь, повернуться «лицом к повседневности, лицом к массам».³ Почти текстуальной схожестью отличаются и оценки «Музыкальной нови», издаваемой с 1923 года.⁴ Характерны и названия этих статей: «В тупике», «Музыкальный тупик» и т. д.

Кризисные явления отмечались не только в сфере творчества, концертной жизни, музыкального просвещения, но и в самом общественном статусе музыки. Н. Шувалов в большой статье «Музыкальное просвещение прежде и теперь» писал: «С НЭП'ом музыкальная жизнь страны, музыкальное просвещение и пропаганда, силою вещей урезанные пресловутым хозрасчетом, были почти предоставлены самим себе... что не замедлило привести к чрезвычайно горьким результатам».⁵

Конечно, было бы упрощением объяснять все недостатком средств, особенно заметным в сравнении с предыдущим периодом, когда «государством затрачивались огромные средства на массовую (в том числе музыкальную. — С. Р.) работу».⁶ Коренным образом изменилась общая культурно-просветительная установка, определенная решениями XI съезда партии (апрель 1922 года) и проводившаяся в жизнь ГПП, культотделами профсоюзов и пролеткультами. Главной задачей становится коммунистическое воспитание масс посредством активных форм производственной агитации и пропаганды. Искусству (профессиональному и самодеятельному) отводилась важная роль, для выполнения которой необходимо было найти новые методы работы.⁷

Но если для театра и изобразительного искусства эти методы в значительной мере уже были найдены, то возможности музыки в плане усиления агитационно-пропагандистского начала только предстояло выявить.

Возникают музыкальные творческие организации (АСМ, АПМ), появляются первые специальные журналы («Музыка», «Музыкальная новь», «Музыкальная культура», на Украине — «Музика»). В области же самодеятельности важнейшими по значению мероприятиями следует признать ликвидацию множества дублировавших друг друга МУЗО, учреждение при музсекторе ГИЗ Агитационно-просветительного отдела, нацеленного на создание специального репертуара для самодеятельности, образование горкомов кружководов (1923—1924 годы). Начинается систематическое освещение работы клубов на страницах музыкальной прессы, растет выпуск специальной методической литературы, которая практически отсутствовала в эпоху военного коммунизма.

Новая трактовка места и функций музыки в структуре художественной самодеятельности закреплена в известных эстетико-методических концепциях начала 20-х годов: ЕХК,

Единой студии искусств и так далее, носивших обобщенное название «теория клубного комплекса». Но все они страдали одним существенным недостатком: музыке отводилась лишь подсобная роль одного из средств оформления синтетического массового действия. Подобный театроцентризм, тормозивший работу других художественных кружков, заставлял их активизировать поиски специфических форм работы. Примерно такие же последствия имела и профсоюзная «досуговая» линия в клубной работе, с которой непосредственно связано возникновение одной из самых интересных форм хоровой самодеятельности 20—30-х годов — т. н. «массового пения».

Тогда же происходит четкое размежевание «массовых» и «углубленных» (студийно-кружковых) форм клубной работы, во многом определившее развитие всей организованной самодеятельности в стране. Музыкальное творчество масс направлялось в строго определенное русло, а различные его формы получали свое специфическое социально-культурное назначение. Начинается разработка частных методик массовой музыкальной работы, теоретическое исследование жанрово-стилистических особенностей ее форм, создание для каждой из них специального репертуара и т. д. Таким образом, общий процесс дифференциации и специализации музыкальной культуры проявляется на всех уровнях организации музыкальной самодеятельности (руководство, теория, репертуар, жанрово-стилистические формы).

Переходя к анализу практики музыкальной самодеятельности, необходимо хотя бы кратко остановиться на ряде общих моментов, без учета которых невозможно дать научную интерпретацию массового музыкального творчества начала 20-х годов.

Хозрасчет. Новая экономическая политика прежде всего сказалась на изменении системы финансирования клубной самодеятельности. В конце 1921 года финансирование большинства рабочих клубов переходит к ВЦСПС, Центросоюзу и Церабкоопу. Практически это происходило путем прикрепления культучреждений к промышленным предприятиям; большая часть рабочих клубов страны становится профсоюзной. Осенью 1922 года на хозрасчет переходит в основном и Пролеткульт. В результате произошло резкое сокращение числа клубов, наметилась «сильная тенденция к уничтожению художественных кружков в клубах».⁸

При этом музыкально-хоровые студии и кружки в этот краткий период перестройки особенно пострадали, поскольку (за исключением духовых оркестров) практически не имели средств к существованию на условиях самоокупаемости. Даже Центральная музыкально-хоровая студия крупнейшего (Московского) пролеткульта осенью 1922 года была ликвидирована.⁹ Стойко перенесли это время лишь крупные фабрично-заводские клубные комплексы Балтийского завода в Петрограде, завода Гужон в Москве, Орехово-Зуевский рабочий Дом искусств и так далее, а также коллективы республиканских культурно-просветительных организаций; процесс сокращения почти не коснулся армейских художественных коллективов.

Журнал «Музыкальная новь» сообщал, что «вся работа направлена на образование единого петроградского рабочего хора, который численностью своею в настоящее время достигает трех тысяч человек».¹⁰ Заметное оживление отмечается в 1923 году. Начинается объединение мелких музыкальных коллективов. «Зерна коллективизма особенно ощутимые всходы дали в клубной работе Ленинграда, — писал позднее Г. Поляновский. — ...Грандиозные массивы со стройной организационной структурой, продуманной и выверенной схемой работы продолжают существовать и поныне и выливаются в устройстве великолепных „олимпиад“, музыкально-хоровых празднеств».¹¹

Несколько иным был процесс объединения в Москве. Уже в ноябре 1923 года «Музыкальная новь» сообщала об организации общестуденческого хора в Москве, а затем и объединенного рабочего хора из «трех клубных коллективов: Губсовпартишколы, рабфака Межевого института и Октябрьской железной дороги в составе 110 человек. В хоре поют исключительно рабочие... 16 декабря состоялось первое выступление хора во 2-й Артшколе (Лефортово), которое надо признать успешным».¹² «Укрупнение произошло и здесь. Сплошь и рядом маломощные клубы объединяются, организуют крепкие качественно и значительные количественно коллективы: оркестровые, хоровые (6 районных объединений у металлистов, объединенный хор Бауманского района, Рогожско-Симоновский объединенный комсомольский хор и т. д.)».¹³ Аналогичные процессы проходили и в других крупных городах (Харькове, Киеве, Одессе). В дальнейшем укрупнение идет уже по пути создания союзных и межсоюзных объединений.

«Создаются мощные центральные объединения и районные хоры, оркестры: Центральный хор швейников (1923), коммунальников (1925), пищевиков (1925), текстильщиков (1924)... объединенный домровый оркестр металлистов, швейников; духовые объединения у текстильщиков, коммунальников, металлистов».¹⁴ Переход на хозрасчет стимулировал, таким образом, развитие «организованной» (клубной) музыкальной самодеятельности (отчеты, смотры, конкурсы, профсоюзные музыкальные олимпиады, клубная опера и т. д.).¹⁵

Специфической проблемой, привлекавшей специальное внимание, становится усиливающаяся социально-возрастная дифференциация художественной самодеятельности. Особенно выделяется «проблема молодёжности клубной работы».

«Не проходит ни одного совещания или заседания по клубным вопросам, на котором руководители союзной культработы не сетовали бы на полное или почти полное отсутствие взрослых рабочих в клубе... Рабочие клубы становятся клубами молодёжи. Крайне редко встречаются смешанные по возрасту кружки. В художественных кружках... молодёжь составляет 90%».¹⁶ Причины назывались самые разные, но доминировала одна: наибольшая активность молодёжи в утверждении нового коллективистского быта, а отсюда — ярко выраженный интерес к новым формам художественной работы. Не случайно новые жанры самодеятельного театра (массовые инсценировки, политсуды, инсценированные доклады, живые газеты, журналы, кино), в том числе и искусственно сконструированные, отражавшие идеи «производственничества» и т. д., — неизменно вызывали интерес у молодёжи и прежде всего укоренялись в комсомольских и пионерских коллективах.¹⁷

Непосредственно связаны с осознанной ориентацией на молодёжь такие особенности музыкальной самодеятельности тех лет, как возросшая роль танцевальной музыки, появление первых «специально молодёжных» (комсомольских и пионерских) песен, ритмических игр с музыкой и т. д.¹⁸ Новые инструментальные и музыкально-театральные формы также имели несомненно молодёжное происхождение.

Одной из основных культурных задач тех лет была борьба за ликвидацию неграмотности, в том числе неграмотности музыкальной. Принципиально и категорично, вполне в духе времени, вопрос этот был поставлен В. Мессманом:

«До тех пор пока под руководством сильной государственной руки музыка не станет собственностью каждого гражданина страны, ликвидация безграмотности проведена не будет». Конец этой тирады имеет лозунговую форму: «Борьба за музыку — борьба с безграмотностью».¹⁹ Речь шла не столько об общем музыкальном просвещении, сколько о насущно необходимом для нормального развития самодеятельного музыкального (прежде всего хорового) творчества обучении нотной грамоте. Решительная постановка вопроса «нотного ликбеза» относится именно к началу 20-х годов; тогда же начались активные поиски средств его осуществления.

В первых номерах «Музыкальной нови», как бы в ответ на призыв Д. Васильева-Буглая «положить конец разучиванию [хоровой музыки] на слух», появляются проекты реформы нотописи.²⁰ В планы Агитотдела Музсектора вносятся «издание методических руководств и популярных брошюр музыкально-образовательного характера».²¹ К середине периода в связи с обозначившейся тенденцией опережающего (по отношению к хорам) роста музыкальных кружков и развитием сольного инструментального исполнительства широко распространяются цифровые системы записи музыки. Наконец, возникают и различные «самодельные» методики — «плод творчества самих участников самодеятельности, жаждавших приобщиться к музыкальной науке».²²

Образование СССР и постепенное восстановление хозяйства выдвинули в число важнейших явлений взаимодействие культур народов нашей страны. Если ранее основным «каналом» межнациональных культурных связей была интернациональная Красная Армия, сыгравшая огромную роль в закладке фундамента единой социалистической культуры, то теперь становится все более заметной национальная и местная специфика. Два аспекта культурного взаимодействия особенно выделяются: а) введение в культурный обиход России самобытного творчества других народов, реальное утверждение многонациональной сущности художественной культуры СССР; б) формирование национальных музыкальных школ, проходившее, как известно, при деятельном участии русских музыкантов.

Крупнейшим событием стал цикл концертов «Праздник народов» на Сельскохозяйственной выставке в Москве (1923). Интерес к этому первому фестивалю народного творчества был столь велик, что программа его была повторена

еще дважды в Политехническом музее и Большом театре. Последнему событию посвящена статья А. Д. Кастальского «О вечере народностей в Большом театре». Некоторые положения ее представляют большой интерес. Таково, например, определение фестиваля как «соревнования народов в художественном творчестве при полном равноправии всех его участников»; важным для тех лет был призыв к изучению многонационального народного творчества как «источника обновления искусства, гораздо более ценного, чем „футуро-модернизм“». ²³ Многие коллективы выступали и самостоятельно. Так, приехавшие на выставку узбекские вокально-инструментальные коллективы из Ташкента и Хорезма «в течение двух месяцев дали свыше 30 концертов». ²⁴

Национальные музыкальные коллективы возникали и в крупных центрах РСФСР. 19 декабря 1923 года в Москве состоялся «Вечер песни татар, мещеряков и ногайцев». Исполнители — «хор татарских детей, солистка Сарымсакова и композитор Я. В. Прохоров» (автор аранжировок песен). Летом 1924 года в клубе им. Профинтерна впервые выступил мордовский хор, «исполнивший ряд песен и „Интернационал“ на финско-угорском наречии». ²⁵

При московском клубе Коммунистического университета трудящихся Востока, объединявшего 1120 членов 76 национальностей, помимо фортепианного, духового и скрипичного классов, существовало множество хоровых кружков. «Наиболее многолюдны хоры: 1) уйгурский, 2) греческий, 3) крымских татар, 4) зырян, 5) калмыков, 6) персов, 7) монголов, 8) тувинцев, 9) корейцев, 10) турок». ²⁶ При этом «в каждом отдельном хоре участвует весь наличный состав данной национальной группы. „Нежелающих“ и „уклоняющихся“ не бывает. Большие затруднения в работе создает незнание русского языка. Русским языком владеют очень немногие, так что приходится прибегать к услугам переводчиков, а иногда просто к „пантомиме“. Знающие песню напевают ее, и тут же она записывается тов. Мионовым, имеющим уже больше 1000 записанных песен народов Востока. Исполняются песни только на один голос. Попытка дать пение двух- или трехгласное не увенчалась никаким успехом, и не только потому, что молодежь не сумела петь на несколько голосов, а просто не понравилось. По содержанию песни или революционные, или бытовые... Почти что в каждом хоре есть свои певцы-солисты и плясуны. Наличие в инвентаре клуба некоторых национальных музы-

кальных инструментов (китайских, персидских, узбекских, кавказских) дает возможность продуцировать и инструментальную музыку и пляски народов Востока. Частые выступления хоркружков, плясунов, певцов и инструменталистов на „вечерах самодеятельности“, устраиваемых периодически клубом, а также и в различных рабочих клубах района, всегда сопровождаются неизменным успехом».

Наиболее интересно, пожалуй, сообщение о том, что руководителем музыкально-хоровых кружков Н. Н. Мироновым в 1925 году «была осуществлена постановка персидской народной оперы с национальными плясками, хорами в сопровождении народных инструментов».

Развитие специфически национальных форм музыкальной самодеятельности активно шло в республиках (вокально-инструментальные ансамбли в Узбекистане, капеллы кобзарей и оркестры национальных народных инструментов на Украине и т. д.). Сосуществуя с общими формами музыкальной самодеятельности (хоры, «великорусские», «неаполитанские» и духовые оркестры), национальные виды самодеятельного творчества играли важную роль в формировании музыкальной культуры нового типа.

К общим проблемам начала 20-х годов, непосредственно повлиявшим на развитие самодеятельного творчества, относятся появление музыкального радиовещания, существенные изменения во взаимоотношениях городской и крестьянской культуры («смычка города с деревней» и культшефство), а также усиление влияния новых форм профессиональной эстрады, получивших мощное развитие в это время. Воздействие этих новых культурных факторов привело к качественным изменениям отношений самодеятельного и профессионального искусства и оказало значительное влияние на формирование жанрово-стилистической системы музыкальной самодеятельности СССР.

Хоровая самодеятельность 20-х годов

Ведущим видом по-прежнему оставалось хоровое пение.

Такое его положение определялось не только прочными национальными традициями (Россия, Украина, Белоруссия, некоторые народы Поволжья) и активным воздействием Красной Армии (Средняя Азия, Сибирь), но и связью со словом и, соответственно, наибольшими возможностями

прямого агитационного воздействия (песня, коллективная декламация), особо ценившимся в те годы качеством коллективности, массовости, всеобщности, наконец, универсальностью этого вида массового музицирования в плане использования во всех как «бытовых» (празднества, демонстрации, гулянья, семейные вечера), так и художественных, в том числе новейших, формах работы. Участие хора было обязательным в клубной инсценировке, живой газете и т. д. В этом смысле следует отметить и такой прозаический момент, как исключительная экономичность хора. В условиях стойкого дефицита музыкальных инструментов это приобретало особо важный смысл. Хоровое пение действительно было «той формой, через которую в первую очередь вовлекались в активное музицирование массы рабочих и крестьян».²⁷

В ряде случаев хоровая самодеятельность нарочито противопоставлялась всем иным видам массового музыкального творчества. Так, И. Липаев в 1924 году писал: «Хоровое искусство... — самое нужное, более коллективное, соборное, массовое, нежели даже оркестр... Оно яснее, реальнее, действительнее музыки инструментальной... Хоровое пение — самодовлеющее искусство. Пора осознать, что хоровое пение — искусство пролетариата».²⁸ Такой подход лежал в основе позднейших РАПМовских концепций «пролетарской музыки» как искусства преимущественно хоровой массовой песни.

Публикации по хоровой самодеятельности преобладают в литературе тех лет (пресса, методика, репертуарные сборники). Важнейшие проблемы музыкальной самодеятельности — переход к интенсивным агитационно-пропагандистским формам работы, создание особого репертуара, отношение к концепциям «клубного комплекса», выявление специфики массовых и «углубленных» видов самодеятельности — решаются прежде всего на хоровом материале. Но главное — именно хоры принимали наиболее активное участие в музыкальной жизни, реально обосновывая тем самым значение самодеятельного творчества как одной из важнейших сфер социалистического культурного строительства. И совсем не случайно в воспоминаниях многих музыкантов эпоха 20-х годов предстает как могучая всеобщая песня.²⁹

Хоры составляли основу наиболее крупных клубно-самодеятельных музыкальных комплексов — «пролетарских

консерваторий» Балтийского завода Петрограда³⁰ и завода «Серп и молот» (Москва),³¹ «показательного для всего СССР» Центрального клуба ВЦИК им. Свердлова,³² рабочего Дома искусств Орехова-Зуева,³³ клуба завода Ревбаза в Мытищах³⁴ и т. д.

Интересно работали клубы Екатеринбурга (Свердловска), хоровые кружки которых одними из первых на Урале приступили к активному освоению оперного жанра.³⁵ Хорошая самодеятельность была основным видом массового музыкального творчества в Чувашии, где особенное развитие получили сельские народные хоры. Кроме народных и революционных песен, в их репертуаре уже в те годы появляются литературно-музыкальные композиции («монтажи»).³⁶ И даже в Средней Азии, народные музыкальные культуры которой носили в основном монодический характер, хоровые кружки «в среде городской рабочей и учащейся молодежи» получили «массовое распространение». ³⁷

Ярким своеобразием отличалось развитие хоровой самодеятельности на Украине, где действовали крупные музыкально-хоровые общества.³⁸

Руководителями хоровых кружков и самодеятельных капелл были известнейшие профессиональные хормейстеры и композиторы (А. Леонтович, М. Вериковский, В. Верховинец, Ф. Козицкий, Г. Веревка и др.).³⁹ Хоровое творчество становится основой расцвета профессионального музыкального искусства республики, и немалую роль в его пропаганде сыграли народные коллективы. Наряду с песнями, они включали в свой репертуар и произведения крупных вокально-инструментальных жанров.⁴⁰

Усиление творческих связей самодеятельных хоров с профессиональными композиторами вообще может быть отнесено к характерным чертам нового периода развития музыкальной самодеятельности. Они не только писали свои произведения специально для самодеятельности и даже для конкретных коллективов,⁴¹ но и активно работали с ними в качестве хормейстеров, художественных руководителей. Среди таких музыкантов — Д. Васильев-Буглай, Ю. Милютин, А. Новиков, П. Рукин (РСФСР), А. Туренков, М. Матисон, Н. Чуркин (Белоруссия) и др. Таким образом, самодеятельные хоры непосредственно стимулировали развитие профессиональной хоровой музыки, активно влияли на ее стилистику и образный строй; особенно же велико их значение в становлении жанра советской хоровой массовой

песни, ставшей музыкальным символом эпохи. Плодотворность таких творческих связей подчеркивалась самими композиторами.⁴²

Возвращаясь к истории хоровой самодеятельности Украины, укажем на быструю профессионализацию крупных городских хоров и вокально-инструментальных коллективов (Киевский Рабочий украинский хор — РУХ, 1-я Украинская капелла кобзарей и др.), а также постоянную практику совместных выступлений самодеятельных и профессиональных хоров. Именно такой характер носили музыкальные спартакиады, Дни музыки, музыкальные и хоровые олимпиады, которые, по определению К. И. Шамаевой, явились «продолжением традиций рожденных революцией музыкально-массовых мероприятий».⁴³

Массовое пение

Основной формой работы хоровых коллективов на первых порах был концерт. В первые месяцы нэпа «концертизация» музыкальной самодеятельности была вынужденной, поскольку активность государственных концертных организаций резко снизилась.⁴⁴ Исполнительские возможности даже крупнейшей из них — Государственной Академической филармонии — были довольно скромны, если учесть, что «с ликвидацией многочисленных МУЗО, когда окончательно выкристаллизовались музыкальные организации, выработавшие определенные программы своей деятельности, на долю Госфила выпала огромная работа также и по пропаганде и агитации». В составе ее было всего 4 «показательных, особо ценных коллектива»: Государственная капелла, Государственный оркестр и квартет струнных русских инструментов, Симфонический ансамбль (Госперсимфанс). С другой стороны, получают распространение т. н. «профхалтурные» концерты, о которых язвительно писал редактор «Музыкальной нови», один из инициаторов создания АПМ А. Сергеев.⁴⁵ Все это привело к заметному сокращению концертов для клубов.⁴⁶ К тому же сами по себе концерты теперь, на шестом году революции, «вообще не пользовались популярностью у рабочих». Развивая свою мысль, Р. Гинзбург писал: «Сейчас материальные условия совершенно не дают возможности вести в клубах серьезную концертную работу для тех небольших групп, которые успели ею заин-

тересоваться прежде, и как на средства массовой работы сейчас на концерты рассчитывать не приходится».⁴⁷

В этих условиях клубы все чаще переходят на самообслуживание, стимулируя концертно-исполнительскую деятельность своих музыкальных коллективов.

Пресса тех лет дает обильный материал по концертно-хоровой работе. Вечера самодеятельности, выступления в других клубах и театрах района и города, выезды в подшефные деревни, участие в торжественных митингах, вечерах, празднествах... Можно отметить как наиболее значительные явления концерт сводного рабочего хора (1600 чел.), объединенных струнного (300 чел.) и духового (250 чел.) оркестров под управлением И. В. Немцева в Большом зале Петроградской консерватории, частью программ которого дирижировал А. К. Глазунов, регулярное концертное обслуживание станционных клубов и театров по линии Октябрьской железной дороги «до Клина и Крюкова» смешанным хором железнодорожников клуба им. 1 Мая,⁴⁸ концерт объединенных коллективов союза текстильщиков в Большом театре, когда «свыше 1500 человек рабочих показывали свои достижения»,⁴⁹ наконец, исполнение Объединенным хором швейников (450 чел.) специально написанного его руководителем Г. А. Поляновским произведения во время прощания с В. И. Лениным в Колонном зале Дома Союзов.⁵⁰

В провинциальных городах и селах России, Украины, Белоруссии концертные формы преобладали, так как самодеятельные коллективы зачастую были единственными «светскими конкурентами» церковных хоров.⁵¹ Гораздо чаще случались здесь и совместные выступления любителей и многочисленных местных профессионалов.

Успех концертных выступлений клубных хоров обеспечивался не только их заметно возросшим мастерством, но и особым типом контакта со «своей» аудиторией, который отличает все вообще самодеятельное художественное творчество от профессионального искусства. Однако жизнь настойчиво требовала выдвижения новых форм работы — подлинно массовых, подчеркнуто агитационных, способных оказывать не только «чисто музыкальное» воздействие на слушателя и рассчитанных на его активное творческое участие.

В начале 20-х годов теоретически оформляется концепция «массового пения» — специфической формы работы,

ставшей вскоре одной из основных.⁵² Особенно активно ее пропагандировал К. Поставничев — известный хоровик, работавший в коллективах Москвы, часто выступавший в печати.⁵³ Основные положения его концепции вкратце можно изложить так:

ориентация на концертные формы работы, требующие углубленных специальных занятий, не удовлетворяют требованиям массовости художественной работы клубов (результат — «уклон в профессионализм, отрыв кружков от клубной массы и идеалистический взгляд на искусство»);

«масса хочет от кружка научиться песням для обихода, для веселья. У кружка и руководителя — взгляд противоположный»;

массовое пение рождается также из первичной бытовой потребности человека в совместном пении, закреплённой как в старом, так и новом «преображенном» быту (обязательное пение «Интернационала» на митингах, торжественных заседаниях, общее хоровое пение во время празднеств и демонстраций);

массовое пение преодолевает дистанцию между слушателями и исполнителями, является простым и эффективным способом вовлечения всей клубной массы в коллективное музицирование;

«пение — удовольствие, веселье, игра, а не учеба — таков взгляд широких масс на пение»; поэтому при организации массового пения «нужно исходить из желаний и взглядов на пение самих масс»: «первыми песнями массового пения должны быть песни, названные самой массой»;

организация массового пения — усиление и развитие его естественно-бытовых форм, к которым относятся «все те случаи, когда масса собирается и поет без специальной предварительной подготовки и побуждения с чьей-либо стороны: в демонстрациях, на собраниях, вечерах, семейных прогулках и т. д.»;

средства организации массового пения: «предварительное заготовление запевал из самой массы», «введение в массу ранее организованного хоркружка с репертуаром общественных песен», «подбор новых песен с таким расчетом, чтобы новый мотив и текст проводился запевалой, а масса исполняла бы легко усваиваемый припев», использование подсобных средств (песенников, листовок и плакатов с текстом и т. д.);

массовое пение — первичная форма внедрения хорового искусства в общественный и семейный быт, эффективное средство агитации и пропаганды посредством песни, реальная база успешной деятельности клубных хоровых кружков и хоров I—III ступеней. «Только при такой постановке хорового пения в клубах мыслимы академические хоры и широкое развитие музыкальной жизни вообще».

Теория массового пения выступает, таким образом, музыкальным вариантом одной из основных идей «конструктивной» концепции самодеятельного искусства, а именно, непосредственного выведения новых художественных форм из явлений «преображенного быта», «бытовой игры победившего класса» (Адр. Пиотровский). Пафос преодоления «искусственности искусства», лежащий в основе многих эстетических систем того времени, получает здесь трезво-практическое воплощение.

Необходимо также отметить прочные фольклорные корни этой концепции, ее ориентированность на художественное сознание массы мигрантов, составлявших большую часть нового городского населения.

Если отношение к теории массового пения не было однозначным,⁵⁴ то практика его была очень обширной и интересной.

Наличие непрерывно совершенствовавшейся методики организации массового пения прежде всего сказывалось в «хоровом оформлении» праздничных шествий, торжественных собраний и митингов. Даже небольшим хорам удавалось вовлечь в совместное пение доселе пассивную концертную аудиторию. Так, хор Интернационального рабочего клуба Москвы (15 чел., рук. т. Дорофеев), «рассаживаясь среди посетителей клуба», добивался «в конечном итоге того, что вся масса собравшихся рабочих, имея среди себя ядро-хор, красиво и стройно поет былины (!? — С. Р.) и революционные песни».⁵⁵ Повысилась эффективность пропаганды новых произведений советских композиторов, ускорился процесс их «внедрения в быт». Активно использовалось массовое пение в финалах инсценировок и других монументально-героических форм самодеятельного театра. Методика массового пения оказалась незаменимой в работе рабочих хоров в подшефных деревнях; при этом явственно выступала ее «фольклорно-бытовая» основа. Например, хору клуба транспортников (Москва) во время летней работы удавалось «активно втягивать крестьянскую массу в худо-

жественную работу клуба: в пляску, хороводы и пение». При этом городские клубы иногда «заранее посылали в подшефную деревню руководителя хоркружка для ознакомления с местными песнями». ⁵⁶

Наконец, массовое пение оказывало активное воздействие на формирование нового коллективистского быта. Не только в малых досуговых формах («семейные вечера», «клубные вечеринки»), но и в получивших распространение коллективных экскурсиях, прогулках и т. д. оно занимало все большее место. ⁵⁷ И в этом (а не только в собственно музыкальном значении), на наш взгляд, заключена непреходящая ценность и актуальность большого опыта организации массового пения в период 20—30-х годов.

Новый импульс теория и практика массового пения получает во второй половине периода, в связи с активизацией песенного творчества молодых советских композиторов, ориентировавшихся на массовую хоровую песню для пленэрного пения, а также с утверждением олимпиад в качестве основных, итоговых форм работы музыкальной самодеятельности, развитием «затейничества» и возникшими на их основе «синтетическими» художественно-бытовыми парковыми формами работы. Пропаганда массового пения стала основным практическим делом РАПМ в сфере музыкальной самодеятельности, вследствие чего оно особенное развитие получает в Москве. Однако и в других городах и селах страны, как можно судить по многочисленным публикациям в прессе, массовое пение интенсивно внедряется в практику музыкальной самодеятельности.

На Украине методика массового пения разрабатывалась известными музыкальными деятелями П. Козицким, К. Богуславским и др. ⁵⁸ Последний известен как организатор «вечеров массовой песни», которые стали одной из основных форм хоровой работы в республике. ⁵⁹

В конце 20—начале 30-х годов, наряду со специальными песнями-«массовками», появляются методические статьи, брошюры и книги, подробно излагавшие методику проведения массового пения. ⁶⁰ С 1927 года в эфир выходит радиопередача «Пойте с нами», представлявшая собой «живой инструктаж по массовому пению». Большую активность в ее подготовке и других формах пропаганды массового пения проявлял С. В. Клячко, композитор, пианист, сотрудник музыкальной секции Поленовского Дома. ⁶¹ Выдающимся мастером организации массового пения был А. Давиден-

ко, который вместе со своими товарищами-проколловцами активно работал с московскими рабочими хорами.

Проколловцы едва ли не первыми в стране взялись за дело практического «внедрения в быт» новой (прежде всего своей собственной) советской музыки. «Первая Конная», «Конная Буденного», «Винтовочка», «Нас побить, побить хотели» Давиденко, «Нас не сломит нужда» Митюшина и другие песни действительно входили в быт, звучали в колоннах праздничных демонстраций, на собраниях и митингах, экскурсиях и т. д. Как Немцев в Ленинграде, на олимпиадах, так и Давиденко в Москве неоднократно проводили опыты массового пения с многотысячной аудиторией.⁶²

«Всем памятни блестящие опыты Давиденко в разучивании песен с массовыми хорами на демонстрациях, — писал проколловец А. Копосов. — И когда, к примеру, весь электроламповый завод, шагая в ногу, мощно и многогласно пел на Первомайской демонстрации массовые песни (в том числе „Конную Буденного“, „Первую Конную“, „Винтовочку“, „Нас побить, побить хотели“), дух захватывало от красоты этого пения.

Кстати сказать, понятие о массовом пении и о массовой песне в ту пору было несколько иным. Массовой песней тогда считалась песня, исполняемая массой поющих, без всякого сопровождения и в любых условиях, будь то на улице или в закрытом помещении. И сами песни не были унисонными. Их мелодии при своем зарождении были рассчитаны автором на многоголосное хоровое изложение. Такими и были многие песни Давиденко».⁶³

Другой проколловец — М. Коваль — добавлял: «Действительно, стройное двухголосное и даже трехголосное пение в то время часто раздавалось в рядах демонстрантов... Жаль, что теперь эта традиция исчезла — иногда даже одноголосная песня поется совсем нестройно!»⁶⁴

Итак, массовое пение как особая форма музыкальной самодеятельности конца 20—начала 30-х годов — это хоровое пение без сопровождения (но без строгих ограничений) нерасчлененной на исполнителей-артистов и слушателей массы принципиально неограниченного количественного состава и в силу этого чаще всего проводившееся на открытом воздухе. Однако это уже не стихийное или «полухудожественное» явление, как определял его ранее Поставничев. Это пение организованное, требующее специальной работы и определенного материально-технического обеспечения.

Опыт массовых празднеств, демонстраций, митингов, собраний и концертов первых послереволюционных лет, включавших в себя — хотя бы в качестве краткого вступления или заключения — «общемассовое» пение «Интернационала», «Молодой гвардии» и других пролетарских гимнов и песен, выступает наряду с народными (в том числе религиозно-бытовыми) певческими традициями основной исторической предпосылкой теоретической разработки и реальной базой практического внедрения массового пения как особой, подлинно массовой и подлинно самостоятельной формы.

Родившись из потребности новых форм общественного быта, массовое пение, поставленное на достаточно прочную методическую основу, руководимое энтузиастами-профессионалами, ориентированное на специально создаваемый композиторский репертуар, к концу 20-х годов действительно начинает обретать черты нового «вида массового искусства» (С. Клячко).

Особое значение приобретали «затейнические» формы массового пения на праздничных демонстрациях, загородных прогулках и других массовых собраниях и шествиях.

Хоркружок московского клуба им. Ногина, руководимый Давиденко, уже в 1926 году обслуживал Первомайскую демонстрацию.⁶⁵

22 января 1927 года на траурном вечере памяти В. И. Ленина и 9 января в рабочем клубе Лодейного Поля (Ленинградская губ.) «после концерта по желанию публики было проведено тов. Максимовым массовое пение революционных и русских народных песен, прошедшее с большим подъемом».⁶⁶

Массовое совместное пение исполнителей и слушателей включалось в программы ленинградских профсоюзных музыкальных олимпиад («Интернационал», «Производственная песня» — на 3-й олимпиаде 1929 г., «За урожай» А. Балачивадзе и А. Жарова — на 4-й и т. д.).

Грандиозный стотысячный хор слушателей и участников Первой Всесоюзной олимпиады самостоятельного искусства (Москва, август 1932 года) на площади «Смычки» в ЦПКиО под руководством И. В. Немцева исполнял «Коминтерн» Г. Эйслера, пользовавшийся в начале 30-х годов огромной популярностью.⁶⁷

Целостный опыт работы по оформлению первомайской демонстрации, основанный почти исключительно на массовом пении, описан в брошюре К. Успенской.⁶⁸

Предварительный инструктаж на предприятиях, в воинских частях, школах и пионеротрядах, доклады и диспуты, листовки,⁶⁹ разучивание массовых песен по радио, подготовка бригад и ядер «зачинщиков» массового пения, концерты-показы «пролетарской массовой музыки» в Большом зале консерватории — вся эта работа, руководимая МАПМ и ее кружками, привела к ряду интересных результатов.

Участники струнного коллектива завода «Красный богатырь» «в ночь на 1 Мая, благодаря халатности правления клуба, не подготовившего обещанные лозунги и тексты массовых песен на фанерах, сами организовали это дело. За ночь приготовили два лозунга: „1 Мая все пойте с нами пролетарские песни“ и „Мы против Дуни („Дунитонкопряхи“. — С. Р.) и цыганочки“. На 6 фанерных листах написали тексты „Конной Буденного“ и „За морями, за горами“.

1 Мая у ворот завода «в 6½ часов утра провели массовое пение с собирающимися на демонстрацию рабочими (механическо-строительный, технический отдел, мазилка)».

Во время самой демонстрации они:

«организовали продвижение по цехам от хвоста к голове колонны. Обслуживали все цеха (7000 человек), роздали 3000 листовок»;

«показывали ряд новых, еще неизвестных массе пролетарских песен»;

«на Каланчевской площади во время остановки 19 раз провели массовое пение. Обнаруживали, где поют „Чай пила“, „Цимля-ля“, „Дуню“ и пр. песни, шли бригадой с нашими песнями, после исполнения вместе с массой коллективно произносили лозунги. Это вызывало большой энтузиазм и, когда мы уходили, то пелись наши песни»;

там же «комсомольцы и пионеры... провели соревнование-смычку двух поколений (с колонной ударников)... на лучшее исполнение песни „Нас побить, побить хотели“».⁷⁰

Духовой кружок станции «Лихоборы», снабдив всю колонну листовками, на одной из остановок провел «интересный опыт массового пения всей колонной: на некотором расстоянии от колонны (сбоку) стоял главный дирижер с красным флажком, у отдельных цехов — помощники с трубами; по сигналу флажка, передаваемого помощниками,

колонна приготовилась и одновременно запела „Нас побить, побить хотели“, песня была стройно спета до конца несколькими тысячами демонстрантов». ⁷¹

Электрозаводский ТРАМ сумел организовать массовое пение всей колонной завода «Песни о героях» (Давиденко, Шехтера, Коваля), «Коминтерна», «За морями...» (Коваля), «Конной Буденного», «Ударной пионерской», «Нас побить...» (Давиденко). ⁷²

Наконец, большой интерес представляло массовое пение в парках культуры и отдыха, борьба за создание которых охватила в начале 30-х годов всю страну. «Летом 1931 года ежедневно в массовом пении принимало участие в среднем 5000 человек, а в большие дни (карнавалы, театрализованные митинги, агитшествия) сплошь и рядом приходилось работать с 20—30-тысячной массой», — писал Г. Хубов. При этом репертуар был сугубо художественным и сложным. «Многоголосное исполнение массой, которое не так давно казалось утопией, в текущем сезоне оказалось реальным и легко исполнимым...» ⁷³

В репертуаре летних сезонов 1930—1931 годов преобладали песни молодых московских композиторов (бывших проколовцев, вступивших в РАПМ) — Давиденко, Коваля, Белого, Шехтера, Чемберджи, Фере, а также песни зарубежных композиторов: П. Дегейтера («Интернационал», «Коммунар»), Б. Рейница, ⁷⁴ Г. Эйслера. Остальную часть составляли старые революционные песни, ряд «народных» (кавычки Г. Хубова. — С. Р.) — «Вниз по матушке, по Волге», «Эй, ухнем», «Дубинушка», «Во субботу, день ненастный» и неизвестно почему попавший в эту компанию «Моряк» («По морям, по волнам»), а также «Походная песня» Бетховена, одного из немногих признаваемых РАПМ классиков.

Коллективная декламация

Говоря о стремлении хоровой самодеятельности 20-х годов к «синтетическим» формам работы, нельзя не упомянуть такое любопытное явление, как «коллективная (хоровая) декламация». Оно интересно прежде всего тем, что открывает еще один источник создания новых «комплексно-звуковых» жанров, основанных на взаимодействии музыки и слова.

«Коллективная декламация» как особый концертно-поэтический жанр возникла в начале 1915 года.⁷⁵ Его создатели с самого начала вдохновлялись идеями возрождения античной оркестры, с которой Вяч. Иванов, как известно, связывал идею нового всенародного искусства, «соборного действия». Идея синтеза «оркестровой симфонии и самостоятельной, музыкальной и пластической жизни хора»,⁷⁶ приводит к мысли о создании «голосового оркестра», речевого хора, организованного по музыкальному принципу.⁷⁷

Идея «тембризации, опирающейся на голосовую инструментовку читаемой вещи», введение понятий «речевая мелодия», «музыкальный и психологический тембр слова», попытка создания новой речевой гармонии — все это вело концертные речевые хоры⁷⁸ к созданию больших музыкально-поэтических композиций, т. н. «тональных пьес»,⁷⁹ среди которых были такие крупные работы, как поэмы А. Блока («Двенадцать»), Вас. Каменского («Стенька Разин»), Ф. Ваграмова («Перекоп»),⁸⁰ «Героическая соната» А. Луначарского и т. д. Ко многим из этих «пьес» создавалась специальная музыка;⁸¹ обильно использовались музыкальные цитаты-вставки, разнообразные звукоподражательные и шумовые эффекты.⁸²

Коллектив Сережникова много выступал в Москве, выезжал на гастроли. В первые послереволюционные годы принимал активное участие в революционных торжествах и клубных концертах-вечерах. Отзывы, как правило, были восторженными, новый вид творчества воспринимался как явление революционного агитационного искусства.

Несомненно, деятельность полупрофессиональных, а затем и профессиональных речевых хоров оказала сильное влияние на стремительный рост популярности жанра коллективной декламации, причем не только у нас, но и за рубежом, прежде всего в Германии. Коллективная декламация как элемент представлений широко использовалась в инсценировках, «живых газетах», выступлениях «Синей блузы», хоровых инсценировках песен. Здесь она, в отличие от выступлений коллектива Сережникова, как правило, сочеталась с движением, с коллективной пантомимой, танцем.

Однако, заимствуя внешние принципы хорового чтения, самостоятельные коллективы практически не использовали «симфонических», темброво-гармонических идей Сережникова. В их творчестве коллективная декламация была гораздо проще и одновременно действеннее, это было прежде все-

го коллективное хоровое слово-плакат, «коллективная речь как бытовое явление».⁸³

Хоровое скандирование лозунгов на демонстрации (т. н. метод «комсомольской рубки», с расчленением слов по слогам, с ударением на каждом из них),⁸⁴ многочисленные приветствия пионеров, исполнение (опять-таки на демонстрациях и митингах) появившихся в 20-е годы специальных «речевых маршей», а затем и песен-«речевков» с хоровыми выкриками в припеве — такова основная сфера применения принципов хоровой декламации вне самодеятельного театра.⁸⁵

Однако отдельные коллективы, и прежде всего хоровые, творческие принципы которых подвергались неоднократной критике за «статичность», «устарелость» и т. д.,⁸⁶ все же пытались развивать не речевую (бытовую), но декламационную (художественную) сторону коллективного чтения. Так возникли интереснейший коллектив Б. Н. Барабанова (Ленинград) — Мастерская хорового театра при клубе пищиков (позднее — Хоровой театр (ХОРТ) Выборгского Дома культуры), 1-й рабочий музыкальный театр московского пролеткульта (1929—1930), Хоровой театр ленинградского пролеткульта (1931—1932). Но основным источником и одновременно целью «синтетических» поисков было уже не слово, а музыка.

Начало деятельности ХОРТа было связано с песенными спектаклями, с «драматизацией» (инсценированием) народных песен. В этих инсценировках, по мнению некоторых критиков, «ХОРТ был слишком склонен к стародеревенской, избяной тематике не без народнического к ней отношения в самой сценической стилистике своих работ»;⁸⁷ основу составляло хоровое пение, сольная и хоровая речь служили лишь связками, объединявшими композицию в единое целое.

В «индустриально-героическом» спектакле «Шаги» (автор пьесы и режиссер Барабанов), поставленном на сцене Рабочего театра московского пролеткульта, был сделан шаг к созданию «музыкально-хоровой драмы», в которой сочтались черты клубной инсценировки, трамбовского спектакля, хорового действия и «тональной пьесы».

Наконец, переехав в Ленинград, ХОРТ в день Красной Армии «показывает новую работу — „Первую Конную“ Вс. Вишневого, выполненную в ударном порядке в 23 дня». По словам Барабанова, она была задумана «прежде

всего не как драматическое, а как музыкальное представление, попытка переключить пьесу в оперу. В спектакле до 20 хоровых песенных номеров и 5 сольных на слова частью Вишневого, частью заимствованные из красноармейских песен. Напевы их вырабатывались в процессе репетиционной работы коллективными усилиями исполнителей и оформлены композитором Пейсиным.⁸⁸ Здесь ХОРТ в своих поисках вплотную смыкался с такими жанрами клубного музыкального театра, как «оратория», хоровая песенно-историческая инсценировка и т. д.

Самодетельный музыкальный театр

Кроме преобразования концертной формы через «внедрение в быт», в 20-е годы получает распространение и другой путь, связанный с театрализацией хоровой работы.

Наиболее простой вариант — естественный переход от народных и революционных песен через произведения хоровой классики к оперным отрывкам (преимущественно массовым хоровым сценам), а от них к целым операм. Если раньше за оперу брались преимущественно красноармейские коллективы,⁸⁹ крупные студии Пролеткульта, мощные рабочие хоры с дореволюционными традициями,⁹⁰ то теперь эти единичные случаи становятся все более частыми; к крупным музыкально-театральным формам обращаются и обычные клубные кружки. В наиболее трудные для самостоятельности начальные годы нэпа активно развивался процесс, во второй половине 20-х годов приведший к настоящему оперному буму в клубах.⁹¹ Так, в 1922 году в театре клуба Балтийского завода была поставлена опера А. Рубинштейна «Демон», после чего хор приступил к работе над «Борисом Годуновым». ⁹² В Мстиславле исполнена опера старейшего белорусского композитора Н. Чуркина «Освобождение труда». ⁹³ В Пятигорске шла работа над «Риголетто» Верди. ⁹⁴ В Ташкенте учащиеся школы-интерната «Намуна» ставили музыкальную драму «Фархад и Ширин». ⁹⁵ В 1923 году музыкальная секция клуба ВЦИК им. Свердлова под руководством Васильева-Буглая готовила к постановке его оперу на слова Демьяна Бедного «Про землю, про волю, про рабочую долю». Это был один из первых образцов специфически клубной агитационной оперы. ⁹⁶

Появляются и новые, ранее не встречавшиеся в клубной практике музыкально-театральные жанры. Так, в клубе РКСМ им. Горького (Москва) коллектив под руководством Ю. Милютинина ставил не только агитпьесы, но и «оперетты». ⁹⁷ Одна из них — «Японское землетрясение» — принадлежала самому Милютинину и была показана также и другим руководимым им клубным хором. ⁹⁸ По-видимому, речь идет о ближайших предшественниках самодеятельных эстрадных обзрений, получивших вскоре особенно сильное развитие в творчестве «Синей блузы», где вместе с М. Блантером и К. Листовым активно работал и Ю. Милютин. И через год «Рабочий клуб» сообщил уже о «самодеятельной политоперетте „Капитал“», поставленной 7 ноября хоровым кружком московского клуба им. Розы Люксембург (союз пищевиков). ⁹⁹

По-новому выглядят в этой связи известные факты массовой «агитпеределки» опер на профессиональной сцене, начавшейся в 1924 году. ¹⁰⁰ Одним из наиболее активных сторонников такого метода создания «пролетарской оперы» был режиссер Малого оперного театра Ленинграда Н. Г. Виноградов, автор нашумевших переделок «Тоски» («Борьба за коммуны») и «Гугенотов» («Декабристы»). Часто при упоминании о них забывают отметить, что начало режиссерской деятельности Виноградова связано с самодеятельным красноармейским театром. Он был постановщиком знаменитых инсценировок «Свержение самодержавия» и «Кровавое воскресенье».

Включение классических опер в круг «материала для подтекстовок» означало преодоление пиетета перед оперой как жанром исключительно «высокого искусства»; достигнута такая степень освоения (обживания) жанра, которая действительно позволяет говорить об опере как «бытовом явлении» (Б. В. Асафьев).

Свободное обращение с текстом — один из основных эстетических принципов самодеятельного театра 20-х годов. Самодеятельно-импровизационный характер «агитобработки» литературного и музыкального «сырья» лежал в основе синтетических театрально-музыкальных форм живой газеты, «живого кино» и т. д.

При всем культурном значении обращения клубов к оперной классике опера не могла стать подлинно массовой формой самодеятельного музыкального творчества. Испол-

нительское мастерство и возможности большинства коллективов не позволяли собственными силами справиться с этим наиболее сложным музыкально-театральным жанром.¹⁰¹ Путь самодеятельного театра не мог быть «чисто оперным». «Ясно, — писал Поляновский, — что энергии кружков следует предоставить возможность приложить свои силы к созданию советской клубной оратории, новой оперной формы, может быть, комплексного звуко-зрелища».¹⁰²

Идея нового музыкально-театрального синтеза, сформулированная позднее, просматривалась уже в поисках первой половины 20-х годов. Далеко не все в них имело художественно-эстетическую ценность. Но суммарное значение этих попыток очень велико: образовалось некое поле гибридных музыкально-сценических форм с огромным внутренним напряжением «синтетической энергии». Сгустками этой энергии предстают те немногие, но чрезвычайно яркие достижения профессионального искусства конца 20—начала 30-х годов, которые создавались по моделям самодеятельных жанров и форм и были сознательно ориентированы на массовое восприятие, а иногда и исполнение силами самодеятельности.

Одним из наиболее ярких примеров такого рода может служить первая советская оратория «Путь Октября», жанр которой определен его авторами как «музыкальное действо в трех звеньях». Созданное к 10-летию революции молодыми композиторами ПРОКОЛЛа, это произведение обобщало опыт самодеятельных исторических инсценировок и литмузмонتاжей, составленных из эпизодов революционной борьбы в России, расположенных в хронологическом порядке.¹⁰³

Вот что писал секретарь ПРОКОЛЛа С. Н. Рязуев (автор «звуковых монтажей» в эпизоде «Перекоп»):

«В январе 1927 г., за десять месяцев до празднования годовщины Октябрьской революции, Давиденко предложил товарищам написать коллективное произведение — ораторию „Путь Октября“. Музыка эта должна была быть рассчитана на массового слушателя и на массового исполнителя — участников самодеятельных клубных кружков».¹⁰⁴

Форму оратории первоначально предполагалось построить по принципу сонатного цикла:

I ч. (allegro) — Октябрь, гражданская война;

II ч. (andante с траурным завершением) — памяти В. И. Ленина;

III ч. (финал) — строительство.

Такая сложная форма, конечно, была бы не под силу проколловцам». И вот «после просмотра одной из постановок в клубе им. Кожевникова замысел был видоизменен. Ораторию решено построить в виде монтажа из отдельных самостоятельных номеров, связанных между собой поэтическим текстом ведущего».¹⁰⁵

Сама работа происходила следующим образом: «Не дождавшись помощи крупных поэтов, к которым они неоднократно и безрезультатно обращались, проколловцы сами подобрали литературный материал (а частично и написали его, например, тексты многих ритмодекламаций. — С. Р.). Вскоре было создано такое количество отдельных номеров для оратории, что вместить их в одно произведение оказалось невозможным. Приходилось из нескольких хоров на один текст или одну тему отбирать лучший. Это было как бы творческое соревнование».¹⁰⁶

Принцип коллективного творчества, сознательная ориентация не просто на самостоятельных исполнителей, но на их оригинальный творчески-созидательный опыт, особенности их художественного мышления — эти уникальные для профессионального искусства черты определили уникальные свойства самого произведения: строго выдержанное чередование музыкальных (хоровых и сольных) и ритмодекламационных номеров, использование шумовых эффектов, гудков,¹⁰⁷ плакатов,¹⁰⁸ наконец, *каркасная* драматургия, столь типичная для жанров самостоятельного театра.¹⁰⁹

Таким образом, «Путь Октября» явился первым произведением крупной формы, в котором были не только отражены характернейшие особенности сознания и культуры ситуации 20-х годов, но и синтезированы основные композиционно-стилистические черты самостоятельного агитискусства и сложившиеся в русле профессионального композиторского творчества принципы нового монументально-зрелищного хорового письма.

Первой по времени возникновения и по степени распространенности специфически самостоятельной музыкально-театральной формой были т. н. «хоровые инсценировки» (или инсценированные песни). Они использовались и ранее, но в качестве самостоятельного, выделившегося из праздничного конгломерата жанра прижились на клубной сцене

примерно в 1922—1923 годах. Одно из ранних — и одновременно самых интересных — сообщений о хоровых инсценировках песен находим в отчете Ржевского уездного пролеткульта, хор которого «ставил оперы-импровизации, созданные из старинных русских обрядовых песен».¹¹⁰ Крестьяне Бузулукского уезда (Самарской губ.) «своими силами без всякой инструкторской помощи инсценировали русские песни (например, „Ухарь-купец“».¹¹¹ Здесь видны фольклорные корни хоровых инсценировок еще не синтетический, а «природно-синкретический» их характер.

Народность этого жанра хоровой самодеятельности хорошо осознавалась современниками. Б. Бродянский, отмечая в 1927 г., что «музыкально-театральная самодеятельность наших рабочих клубов пошла по дороге драматизации песни...», приводил в пример крестьянский хор Пятницкого, где «мастерство драматизации (игровое начало) выявлено необычайно сильно». Оценивая значение его ленинградских гастролей, автор писал, что хор «осуществляет своеобразный инструктаж и сближение методов клуба с истоками народного творчества».¹¹²

К концу 20-х годов все большую популярность завоевывают т. н. «этнографические вечера», в которых исполнялись песни, инструментальные мелодии (большей частью в композиторских обработках) и танцы народов СССР. «Песни народностей» сделали обязательной приметой как клубной, так и профессиональных концертов, чему немало способствовала деятельность выдающихся исполнителей (О. Ковалевой, И. Яунзем, А. Доливо, К. Якубова и др.).

Так, в программу этнографического вечера, устроенного 27 февраля 1927 года Козловским научным обществом по изучению местного края, наряду с обычными для репертуара провинциальных любителей романсами и оперными ариями, входили и «инсценировки русской свадьбы Козловского уезда 60-х годов прошлого столетия по данным, собранным членами общества Д. Н. Горбачевым, С. Н. Куликовым, Л. Я. Ивановой-Архангельской и др.» Третье отделение заканчивалось «Камаринской» в исполнении симфонического оркестра клуба пиццевиков под управлением Н. Н. Архангельского, а четвертое (заключительное) — «народными танцами с участием гостей».¹¹³

Другой такой вечер состоялся в Рыково (Донбасс). Как сообщал журнал «Музыка и революция», хоркружок рабочего клуба металлистов под руководством П. Л. Боцюна «поста-

вил концерт-лекцию на тему „Историческое развитие народной песни“, где песнями иллюстрированы главнейшие этапы развития народной вокальной музыки. Особенной оригинальностью и этнографической ценностью было введение в программу хоров — танцев (народных), сопровождаемых игрою на примитивных дудочках (камышовых). Эти хоры-танцы записаны т. Боцюном на Волыни, Киевщине, [в] Донбассе и других местах и представлены были как в своем го-лом примитиве, так и в гармонической обработке. Рабочая аудитория весьма заинтересовалась такого рода концертами и просила их повторить. На ближайшее время хоркружком намечен „Вечер песни народов СССР“». ¹¹⁴

В условиях активной борьбы РАПМ с «народническим уклоном» в самодеятельности осуществление таких мероприятий требовало специального объяснения (прикрытия); поэтому часто самодеятельные, да и профессиональные «этнографические вечера» проводились под видом научных заседаний, докладов, лекций и т. д. В этой связи нельзя не упомянуть о деятельности «Этнографического театра» при Русском музее, созданного в 1930 году В. Н. Всеволодским-Гернгроссом. В его спектаклях, наряду с профессионалами, принимали участие и самодеятельные национальные коллективы. Так, например, в программе «Кавказ», составленной из «ряда отдельных музыкальных номеров, песен и плясок различных народностей Кавказа», выступила «самодеятельная группа кавказской молодежи». ¹¹⁵

Кроме фольклора, в число «источников» жанра песенных инсценировок входят: клубные театральные инсценировки, в которых участие хора было обязательным, однако ведущим являлось театрально-действенное начало; общераспространенная форма концерта, которую в наибольшей степени использовали в своей деятельности именно хоровые коллективы.

В методических работах того времени акцентируется момент естественности и легкости перехода самодеятельных хоров от «чисто концертной» формы к концерту театрализованному, чем фактически и являлись первые хоровые инсценировки. Театральность, как правило, имела дополнительное, иллюстрирующее значение.

Простейшей формой театрализации был костюмированный концерт, иногда с использованием грима и декораций. Такую программу, несомненно, связанную с традиционной формой «живой картины», показал, например, 12 февраля

1928 года вновь организованный хор села Малая Михайловка Васильковского района на Днепропетровщине. Журнал «Музыка — масам» сообщал: «Пряху» Лысенка девчата пели, сидя в хатах за прялками в своих праздничных сельских костюмах; «Не забудь юных дней» Лысенка пели двое в гриме деда и бабки; «Морозе-Морозельку» пели «слепцы» с бандурами; песни революционные («Беснуйтесь, тираны», «Больше надежды, братья» и т. д.) исполнялись в виде «смычки» города (рабочий с молотом) с деревней (селянин с серпом), в декорациях флагов и революционных лозунгов. «Успех концерта был чрезвычайный. После концерта начали приходить новые члены, и кружок увеличился вдвое».¹¹⁶

Интересно, что необходимость «синтеза» различных средств художественного воздействия обосновывалась именно с позиций восприятия зрителя-слушателя, т. е. имела не самодовлеющее художественное, но реально-практическое происхождение.

Постоянная практика участия клубных хоровых и музыкальных кружков в театральных постановках, привычность театрально-музыкального синтеза как для исполнителей, так и для зрителей-слушателей, сразу же обеспечили достаточно высокий уровень хоровых инсценировок. В то же время музыканты освободились от опеки драмкружка, необходимости «оправдывать» свое выступление сюжетными обстоятельствами.¹¹⁷ При инсценировании песен хоровые кружки могли акцентировать именно музыкальную сторону «звуко-зрелища». О том, что хоровая инсценировка во многом была именно такой «перестановкой слагаемых», ясно говорит Н. Любимова. По ее мнению, в хоровую инсценировку «можно вставлять иногда и прозу, вводить иногда дополнительных действующих лиц», причем работать над «в полном контакте с драматическим, музыкальным, изо- и физкультурным кружками». Так же идея ЕХК, но «музыкально-центристская»! Аналогичный характер носит и метод создания инсценировки: «...постановка определенной темы — и подыскивание песен для нее». В конце статьи автор рекомендует хору «вводить в действие общеизвестные песни, давая этим возможность всей массе зрительного зала принять участие в инсценировке».¹¹⁸

Необходимо также отметить, что авторские инсценировки в первой половине 20-х годов появлялись еще достаточно редко;¹¹⁹ «самодельные» же постановки более строго придерживались рекомендаций методистов, например,

С. Корева, который предостерегал «от возможности оперного характера понимания нашей задачи».¹²⁰

Падение интереса к концерту как основной форме художественной самодеятельности совмещается в эти годы с попытками некоторых теоретиков рассмотреть концерт не только как форму исполнения, бытования музыки. Подобно многим другим «фактам быта», концерт приобретал значение структурно-художественное, в нем видели новый, неразвитый еще композиционный принцип. Привычность, общераспространенность лишь повышали его ценность как перспективного объекта художественно-творческой разработки. Наиболее интересны в этом отношении коллективные работы ПРОКОЛЛа, в которых сознательно акцентирован принцип концертного монтажа-составления («Путь Октября», клубная опера «1905 год», целиком написанная ими синтетическая программа «Рабочего концерта»). Одним из наиболее ранних образцов такой разработки является хоровая самодеятельная инсценировка, в которой монтажно-компилятивный принцип «концерта-сборника» еще не подвергся радикальным преобразованиям и виден невооруженным глазом. Да это и понятно: ведь легкость, естественность перехода от привычной формы работы к более сложной именно в самодеятельности приобретает первостепенное значение. Интересные сведения содержатся в неопубликованных записках уже упоминавшегося А. А. Харькова, переехавшего к тому времени в Козлов (ныне Мичуринск). Наряду с театральной по своей направленности хоровой инсценировкой «Главной улицы» Д. Бедного он осуществляет и концертную инсценировку «Песни каторжан»; в последнем случае театрализация сведена к минимуму, фактически это был костюмированный концерт (хотя, впрочем, когда-то и оперу называли «концертом в костюмах»). «С разрешения командования полка, не ослабляя нигде работы (ни в штабе, ни в клубе), подготавливаю квартет из мужских голосов. Изучаем репертуар сибирской каторги, достаем костюмы каторжан — зипуны, лапти и даже кандалы в тюрьме. Выступаем как квартет каторжан перед киносеансами в клубах, на сборных городских концертах. Успех был очень крупным...»¹²¹

Хоровая инсценировка — одна из многих гибридных форм, в которых происходило становление принципов «комплексного звуко-зрелища» нового типа. Среди них назовем массовое действо «с музыкальным уклоном»,¹²² утра-

тившее уже к тому времени свою праздничную универсальность, но зато подвергшееся интенсивному освоению в разных видах искусства. При этом особого внимания заслуживает продолжавшийся процесс взаимодействия речевых и музыкальных хоровых форм, составляющий важную и до сих пор, по существу, неисследованную особенность художественной культуры 20-х годов. Происходило как бы постоянное перетекание хоровой речи в пение и обратно: с одной стороны — развитие особого искусства «музыки речи» (тональная декламация с детализированной ритмотембровой «партитурой»), с другой — сложные по составу «звукомонтажи» (синтез речи, музыки, шумов). Это, в частности, сказалось на отношении к классическому четырехголосному составу хора, малоприспособленному как для «синтетических» опытов, так и для массового пленэрного пения.¹²³

Отметим, далее, инсценированный митинг, инсценированный отчет, живой журнал, предусматривавшие активное участие хоров и монтировавшиеся по принципу концерта-сборника, а также близкие к малым эстрадно-театральным жанрам «живое кино» и «живую газету». Музыкальный материал живых газет (так же, как позднее «Синей блузы»), как правило, не поднимался выше бытового уровня и состоял из т. н. «популярных обиходных песен», частушек и — для «ударных концовок» — обязательного «Интернационала». При этом «политчастушки» весьма далеко отходили от фольклорных прообразов и ничем, по существу, не отличались от эстрадных куплетов профессиональных артистов, с одной стороны, и любительских бытовых «капустников» — с другой. Основой была пародия как метод трактовки и использования общеизвестного музыкального материала.

На Украине действенным средством агитации за распространение и популяризацию действительно художественных произведений искусства были музыкальные агитсуды. Смысл этих судов сводился к следующему: средствами художественной агитации с использованием всех атрибутов судебного процесса осуждались мещанские песни, салонные романсы, трактирная псевдоцыганская музыка с нарочито примитивным и банальным содержанием. В практике клубной работы использовались два типа музыкальных агитсудов: первый — своеобразная инсценировка по заранее составленному сценарию; второй — импровизация процесса

суда, в которой все было построено на самодеятельности и творческой активности клубной аудитории.

Как первый, так и второй тип музыкальных агитсудов давали возможность приобщить к их проведению все клубные кружки и органично сочетать массовую и кружковую работу.

Наконец, непосредственное отношение к поискам оригинальных музыкально-театральных решений имеют «музыкальные пьесы» композиторов Агитотдела ¹²⁴ и т. н. «клубные оратории», сообщения о которых, начиная с 1924 года, становятся все чаще. ¹²⁵

Особую форму песенно-исторической инсценировки культивировали армейские коллективы, прежде всего Ансамбль красноармейской песни ЦДКА под руководством А. В. Александрова. «Умело сопоставленные песни, декламация, пляски создают у зрителя именно те переживания, которые нужны в клубе: здоровье, зарядка. Эта форма имеет большой успех в самых отдаленных окраинах Советского Союза», — писал Г. Поляновский. ¹²⁶

Журналы 20-х годов приводят множество примеров постановок «самодельных» хоровых инсценировок, создававшихся самими кружковцами. К сожалению, в отличие от опубликованных композиторских инсценировок, можно лишь попытаться реконструировать их на основе описаний общего порядка. ¹²⁷ Возьмем несколько таких примеров из журналов «Музыка и революция» (Москва) и «Музыка и быт» (Ленинград).

«1905 год» в клубах Мосрайкома металлистов.

Рабочий клуб им. Астахова при заводе «Серп и Молот» отметил двадцатилетнюю годовщину 1905 года вечером, в котором приняли участие драматический и хоркружки, тесно связавшись в своей работе над инсценировкой «1905 год». Были схвачены все главнейшие события первой русской революции от Путиловской забастовки до вооруженного восстания на Пресне. Хоркружок, увязывая 4 сцены, разыгранные драмкружком и освещая незахваченные сценическим действием моменты, исполнил следующие песни: «Кровь и снег», муз. Буглая (Русско-японская война — как пролог), «День 9 января», муз. Лобачева, «Рабочий гимн», муз. Лобачева, «О прошлом», муз. Буглая (крестьянское движение; эта песня была инсценирована), «Вперед!» Черномордикова-Потоцкого, «Стонало море», муз. Красева, ритмодекламация «Памяти Шмидта» на фоне похорон-

ного марша, «Песня победная», муз. Лобачева как заключительный хор. Песни, сопровождаемые диапозитивами, и вся инсценировка в целом произвела большое впечатление и на зрителей и на кружковцев.¹²⁸

Хоровой кружок клуба села Горбеево Пензенской губернии, организованный в 1921 году, исполнял музыкальную картину «Кто не работает, тот не ест» Виноградова, с аккомпанементом «струнного оркестра». «С этой пьесой, — писал П. Козырев, — проехали по некоторым селам, что дало блестящий результат в смысле агитации».¹²⁹ В Ленинские дни 1927 года в клубе Реввоенсовета (Москва) были исполнены: «Кровь и снег» Буглая, «Не плачьте над трупами» Черепнина, «Замучен тяжелой неволей» и «Тише, товарищи» Буглая (соло). Хоровые номера были органически слиты с живым журналом «Памяти Ленина». В те же дни хоркружок клуба кожевников им. Октябрьской революции показал «хоровую инсценировку, предполагающую хор статичным, но подающим реплики и перекликающимися по поводу той или иной песни. Словесное обрамление сделано кружковцем, старым ревнителем хоркружка т. Еруниным».¹³⁰

Хоровой кружок завода «Электросила» (Ленинград) культивировал жанр «музыкальных мозаик, которые пользуются большой популярностью у рабочей массы. Мозаики ставятся клубными силами в декорациях и костюмах. Недавно были поставлены 2 одноактные бытовые мозаики „Смычка города с деревней“ и „Новый быт“. В день годовщины Красной Армии шла мозаика „Сон Врангеля“ и „Конец белогвардейцев“, имевшая у зрителей шумный успех». Для летней работы кружок готовил «театрализованный концерт „Пушкин в музыке“, в который войдут отрывки из оперы „Евгений Онегин“ (сцена письма), „Борис Годунов“ (корчма на литовской границе) и „Русалка“».¹³¹

Эстонский хор клуба Гдовского района инсценировал песню «Кузнецы» в виде сцены труда, с использованием настоящих и бутафорских молотов и наковален.¹³²

Вместе с тем в эти годы все большее внимание клубных музыкальных коллективов привлекают классические жанры оперы и оперетты; постепенно они вытесняют инсценировку как массовый «предтеатральный» жанр. «Самодетельно-клубные оперы, — писал С. Корев, — в первые месяцы их возникновения вызвали большие опасения. Ибо мы слишком привыкли почему-то ограничивать рамки музыкальной самодетельности сравнительно примитивными и специфиче-

ческими формами, которые оказались слишком узкими для наблюдений художественной культуры советских трудовых масс — и масса их разбила, вопреки убеждениям и ожиданиям многих». ¹³³

В этой характеристике клубного музыкального театра верно схвачены многие аспекты «оперной проблемы». И все же дополнить слова Корева необходимо.

Во-первых, опера в клубе отнюдь не была совершенно новым явлением — напротив, это одна из традиционных форм работы хоровых и музыкальных кружков. В условиях ожесточенных споров вокруг судеб оперы и классического балета рабочие и крестьяне решительно демонстрировали конструктивный интерес к этому праздничному синтетическому «зрелищу-действию». «...Необходимо категорически отметить, — писал А. В. Луначарский, — что именно оперно-балетный театр в самой своей сущности является наиболее пролетарским театром и наиболее нужным пролетарской публике. Если нам необходимо собрать громадные массы трудящихся, если нам нужно сделать монументальный спектакль, спектакль праздничного характера... — то, конечно, необходимо дать такой спектакль, в котором обязательны блестящие декорации, музыка, танцы. Именно такой спектакль и является праздничным». ¹³⁴

«В 1920—1922 годах, — пишет Ю. Марченко, — было немало случаев, когда рабочие шли в Сибгосоперу (Омск. — С. Р.) со знаменами, иногда и со своими духовыми оркестрами... Рабочие как бы стремились продемонстрировать свое полное право на вчера еще „барское“ достояние — оперу». ¹³⁵

Во-вторых, в теоретической полемике вокруг оперы в клубе большую роль играла не только «осторожность» музыкантов, но и активность «конструктивников» — деятелей самодеятельного театра. Вплоть до 1932 года они продолжали отстаивать театроцентристскую концепцию клубного спектакля, игнорируя тот факт, что музыкальная самодеятельность давно уже шла по пути *музыкального* «комплексного звуко-зрелища».

Наконец, абсолютное большинство критиков и методистов попросту игнорировали богатейший опыт самостоятельных поисков музыкально-хоровых коллективов в сфере «синтетических» форм, ориентируясь лишь на ими же созданную форму «примитивной песенно-эстрадной инсценировки».

Официальное «признание прав» музыкальной самодеятельности на оперный жанр произошло лишь в 1929 году и было закреплено в резолюции Всероссийской музконференции по докладу Б. Филиппова:

«Конференция считает возможным и доступным использование в практике клубно-музыкальной работы так называемых „больших форм“ (опера, оперетта и т. д.) при наличии в клубе собственных исполнительских сил, средств и квалифицированного режиссерского руководства... Строительство нового репертуара для клубно-музыкальных кружков, — говорилось в другом пункте резолюции, — отнюдь не должно замыкаться в какие-либо единообразные зрелищные формы, но использовать все возможные пути (клубная опера, оперетта, самодеятельная эстрада, музыкальная оратория, инсценировка и т. д. — *С. Р.*)».¹³⁶

Эти решения лишь закрепляли достижения клубного музыкального театра, во второй половине 20-х годов развивавшегося особенно интенсивно. Среди многочисленных фактов целесообразно разделять постановку классических опер (эволюционное направление в музыкальной самодеятельности страны) и попытки создания собственными силами или с привлечением профессионалов особой «клубной» оперы и оперетты.

Одним из сильнейших оперных коллективов 20-х годов был хор завода «Красный треугольник». В 1925 году кружковцы поставили «Русалку», в 1928-м — «Руслана и Людмилу», в 1930-м — «Кармен», затем — «Князя Игоря».¹³⁷ Вошел в историю и другой ленинградский спектакль — «Фиделио» Бетховена в помещении Театра комедии, поставленный Э. Капланом. Партию Флорестана исполнял кружковец Я. Мищенко, впоследствии принятый в театр им. С. М. Кирова.¹³⁸ В. В. Богданов-Березовский писал о «Фиделио»: «В этом спектакле, целиком обслуженном рабочими кружками (сольная и хоровая группы, физкультурники, духовой и симфонический оркестры) примечательна самая идея его построения, выявляющая отношение коммунальников к произведению Бетховена и к заложенному в нем социальному смыслу. Для этого из произведений Бетховена (увертюра „Леонора № 3“, романс „Сурок“, фрагменты первого действия) смонтирован пролог. Вообще говоря, вставки и купюры обильны, но не нарушают цельности общего музыкального и сценического построения. Интересна переложенная на 4 голоса „Блоха“, исполненная квартетом

вагоновожатых (стражники за игрою в карты). Экран связью между представляемой эпохой и современностью. В начале он возглашает: „Коммунальщики играют „Фиделио“ Бетховена“. В конце второй части появляется титр: „Дальше по пьесе король освобождает заключенных. Это противоречит нашему классовому сознанию, и мы сбрасываем маски“. И актеры-рабочие сбрасывают костюмы, на музыку увертюры „Леонора № 3“, заключая спектакль физкультурной группой». ¹³⁹

Трижды в конце 20-х годов хоркружки трех ленинградских клубов обращались к опере С. Бершадского «Стенька Разин». В 1926/27 году ее поставили хоркружок и оркестр клуба фабрики «Красный ткач» (дирижировал сам композитор), затем — кружок текстильщиков клуба им. Моисеенко и хор завода «Большевик» (на сцене Театра комедии, под руководством Н. Хмылева). ¹⁴⁰

В 1929 году хоркружок рабочего клуба «Красный оружейник» (Тула) поставил оперу М. Ипполитова-Иванова «Оле из Нордланда», причем композитор присутствовал на спектакле. «Исполнение оперы сопровождалось прекрасной игрой тов. Эпштейна на пианино, но чувствовался недостаток хотя бы в сокращенном оркестре, что дало бы спектаклю полноту и сочность», — писал журнал «Музыка и революция». ¹⁴¹

Большой интерес вызвали у жителей Козлова (ныне Мичурино) постановки А. Харьковым детских опер «Грибной переполох» (музыка Бюхнера) и «Снегурочка» (на музыку Чайковского). Рецензент местной газеты назвал последний спектакль «большим событием в истории пролетарской культуры». ¹⁴² 13 июня 1929 года учащиеся школы-десятилетки № 2 показали спектакль «Война королей». Эта детская опера в двух картинах с эпилогом представляла переработку агитационного лубка 1918 года. ¹⁴³ Новый текст был написан поэтом-любителем Ю. Дарузе, музыка подобрана из популярных песен и танцев руководителем школьного хора А. Харьковым. «Война королей» пользовалась таким успехом, что была «возобновлена» в 1933—1934 годах силами учеников железнодорожной школы № 3 г. Козлова. ¹⁴⁴

Детские оперы постоянно ставились и в Армении. Так, в Ереване и Ленинакане в исполнении школьников и певцов-любителей были показаны «Побежденный сокол» Д. Казаряна и «Реп» Г. Мирзояна, причем их авторы выступали в роли дирижеров. Наконец, привлекла внимание

постановка оперы Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» в московском клубе им. Ногина, названная кружковцами и их руководителем А. Давиденко «Салтан дыбом».¹⁴⁵

Но отношение к постановкам «больших» опер даже у безусловных сторонников этого жанра не было однозначным. Так, в юбилейном обзоре «Музыка в рабочем клубе за десять лет» Г. Поляновский, называя множество фактов обращения хоровых кружков к классическим операм, писал: «Отсутствие специальных клубных ораторий, быть может, представлений некоего синтетического порядка, отражающих и претворяющих сегодняшний быт в формах грандиозных, влекущих к себе естественно клубные массивы, повело к постановке в ряде клубов опер из старого академического багажа. В условиях провинциальных клубных сцен культурным подвигом можно назвать преодоление таких труднейших постановок. Колоссальное напряжение сил всех кружковцев часто не оправдывается результатами, достигнутыми ими: имеются случаи распада кружков, не выдерживающих длительного напряжения при вопиющих иногда противодействиях со стороны недальновидных правлений клубов, культотделов. Ясно, что энергии кружков следует предоставить возможность приложить свои силы к созданию советской клубной оратории, новой оперной формы, может быть, комплексного „звуко-зрелища“».¹⁴⁶

Богданов-Березовский в статье «Проблема клубной оперы» определял искомый идеал так: «Клубу нужна своя, самодеятельная опера, разучивание и исполнение которой было бы не только обособлено от общей плановой самодеятельной работы, но целиком связано с нею, втягивало бы в общую работу и драматические и инструментальные (великорусские, неаполитанские, духовые) кружки. Клубу нужна небольшая и нетрудная опера на определенный политический или бытовой сюжет... И по аналогии с драматическим самодеятельным спектаклем, самодеятельный оперный должен быть спектаклем синтетическим (объединяющим все виды искусств), но подчиненным общему музыкальному плану и с преобладанием музыкального начала. Вокалистику кружковца должно очистить интонацией бытовой речи, — продолжал он, конкретизируя свою идею, — и именно по этому руслу, уже очищенному в известной мере образцами Мусоргского, должно прокладываться вокальное письмо клубной оперы. Наряду с этим оно должно всемерно ограждать кружковца от возможностей застывания в непо-

движности концертного исполнения... Затеи́ническое движение, живгазетный опыт — наглядные к тому предпосылки.

Остается добавить, — заключал свой проект автор, — что индустриальные достижения драмтеатра (кинофикация, электрификация, радиофикация и т. п.) должны быть органически учтены самим сценарным планом. В итоге изложенного приходишь к мысли о естественности и, скажем далее, — неизбежности организации оперного „трама“». ¹⁴⁷

Уже с 1926 года отмечается появление первых опер, «предназначенных исключительно для клубной сцены». Среди них — опера А. Ганштера «Вишневый сад», «профсоюзная опера» М. Жукова «Архип-пекарь», первый акт которой был исполнен по радио силами Московского профсоюза пищевиков, сочинение ленинградского кружководо-композитора П. Рукина «Гармонь» (по А. Жарову). Композитор В. Дешевов пишет музыку к композиции из стихов Кольцова для хора клуба им. Зиновьева (Ленинград), развивая, таким образом, традиции песенной инсценировки. ¹⁴⁸ Наконец, необходимо упомянуть о работе проколловцев над клубной оперой «1905 год» (либретто Г. Градова). Это был их последний коллективный труд, предпринятый по инициативе А. Давиденко и рассчитанный на исполнение силами рабочих кружков. Все написанное обсуждалось проколловцами совместно с работниками организованного в то время «Театра рабочей оперы» (ТРОП). Клубная опера «1905 год» должна была стать, по словам Давиденко, продолжением линии, начатой «Путем Октября». При этом в основу клался принцип концертного монтажа — «сопоставление отдельных самостоятельных эпизодов», «разностилье». ¹⁴⁹

Особого упоминания заслуживают национальные формы самодеятельного музыкального театра, хотя и связанные с хоровыми инсценировками общим исходным принципом инсценирования песен, но обладавшие рядом специфических черт.

«Непосредственным предшественником узбекского музыкального театра, — пишет Т. Вызго, — был не драматический, а музыкальный коллектив, известный под именем „Узбекской концертно-этнографической труппы“, организованной в 1926 году Кари-Якубовым. И здесь первые элементы музыкально-театрального действия мы находим в инсценировках народных песен». ¹⁵⁰ Инсценировка диалогических

жанров музыкального фольклора (прежде всего лапара) — вот основной жанр узбекских самодеятельных вокально-инструментальных ансамблей. Другой особенностью было непременно использование народного танца (особенно в финалах).¹⁵¹ При этом „некоторые музыкальные сценки перерастали в настоящие одноактные пьесы“.¹⁵²

Оригинальный тип сюжетной музыкально-хореографической композиции, построенной на фольклорном материале, был характерен и для самодеятельности Чувашии, Мордовии, казачьих областей России¹⁵³ и т. д. Отличительной особенностью можно считать «господство „этнографического“ принципа музыкального оформления спектаклей: музыкально-хореографический материал вводился в том виде, в котором он издавна бытовал в народе».¹⁵⁴

В заключение раздела — несколько слов о клубной «оперетте-водевиле», жанре, возникшем под непосредственным влиянием «ораторий» и «политоперетт» «Синей блузы». Распространение ее отражало возросший интерес музыкальных кружков к эстрадным жанрам, сопровождавшийся увлечением сольным исполнением музыкально-вокальных и хореографических номеров (среди последних особую популярность приобрела «чететка»). Необходимо также отметить и роль молодой советской профессиональной оперетты, характеризовавшейся в те годы рядом близких самодеятельному театру особенностей.¹⁵⁵

Сообщения о клубных «оперетках» встречаются довольно часто.

Так, в с. Орда Кунгурского уезда «своим хором ставили „Кооперетту“, т. е. кооперативную оперетту. Публике очень понравилось. Жаль только, что и опереток современных у нас не имеется».¹⁵⁶

На вечере-показе художественных клубных кружков московских профсоюзов для делегатов VII Всесоюзного профсъезда (19 декабря 1926 года) в клубе им. Кухмистерова текстильщики показали водевиль-оперетту «Сообразительные чулочницы». «На фоне простой, непритязательной музыки (легковесной по художественной своей значимости, но уместной в водевильном представлении) построен этот занимательный и отлично разыгранный спектакль, — писал Г. Поляновский. — ...Кружковцы играют и поют свободно, чисто и согласованно. Как заправские актеры лепят театральные маски современности: здесь и хитрый хозяйчик, жаждущий провести своих работниц, и идиоты — хозяйские

сынки, и положительные типы (с ними труднее справиться молодежи): инспектор охраны труда, радиотелеграфист и шофер. Куплетная форма песенок воспринята кружковцами в совершенстве. Слова ясны, движения ритмичны, ловки... Эта форма советской оперетты вполне приемлема на клубной эстраде. И воспринимается она живо реагирующей зрительной массой великолепно. Клубным работникам (в этого рода работе надо соединиться: хоровикам, драмкружкам и физкультурникам), — заключал он, — надо отнестись внимательно к такого рода комплексной работе; молодым же авторам (композиторам и поэтам) — заняться формой водевиля-оперетты.¹⁵⁷

75 участников работавшего с 1923 году хоркружка клуба им. Ленина (Ленинград) в 1928 году «впервые осуществили новую форму художественной работы — клубную хоровую оперетту. Клубная комическая опера (оперетта) „Крестьянка Мотя“, муз. Хмылева, текст литкружка клуба им. Ленина, поставленная силами хоркружка, имела большой успех у рабочей аудитории. И прошла только в одном этом клубе 6 раз в течение месяца».¹⁵⁸

В Костроме объединенным клубом союза пищевиков и совторгслужащих им. Томского под руководством П. А. Преображенского «в 1928 году впервые по округу была поставлена современная оперетта под великорусский оркестр „Ночь под рождество“, которая прошла 11 раз...»¹⁵⁹ Журнал «Музыка — масам» сообщал о постановках в клубах Харькова клубных оперетт комсомольца-композитора Олексы Арнаутова (тогда студента Харьковского музыкально-драматического института) — «Открытие профессора Бациллова» и «Силуэты города».¹⁶⁰

Однако художественные достоинства большинства «клубных оперетт», судя по отзывам прессы, были невелики. «Зрелищные» и «эстрадно-водевильные» коллективы клубов не смогли своими силами создать оригинальную форму музыкальной комедии. В своих опытах они либо пытались опереться на приемы (в том числе и штампы) «синеблузой эстрады», либо «некритически подражали» профессиональной оперетте и все более популярному мюзик-холлу.

Критике подвергалась не только «чисто развлекательная» трактовка жанра и музыки, которая, как правило, монтировалась из популярных эстрадно-бытовых мелодий (в том числе резко осуждаемых фокстротов, «цыганских» романсов и т. д.). Главное заключалось в том, что жанр «клуб-

ной оперетты» оказался малоэффективным с точки зрения «потенциальной насыщаемости его злободневным и местным материалом».¹⁶¹ А это, как известно, было основным направлением «коренной перестройки» всей клубной художественной самодеятельности конца 20—начала 30-х годов — периода всеобщего поворота «лицом к производству».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ История музыки народов СССР. Т. 1. С. 394.
- ² Жизнь искусства. 1922. № 1.
- ³ Музыка. 1922. № 1 (ноябрь). С. 7; № 2. С. 36; № 3. С. 57. Наиболее патетична передовая № 4 (*Мессман В. Маски долой!*). В. Мессман — дирижер объединенных армейских духовых оркестров Москвы. И. Липаев и К. Поставничев — практики хоровой самодеятельности.
- ⁴ См.: Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 6, 7.
- ⁵ Там же, с. 24.
- ⁶ Горн. 1922. Кн. 1(6). С. 95.
- ⁷ См.: Красная новь. 1921. № 1 (июнь). С. 147—157.
- ⁸ Авлов Гр. Клубный самодеятельный театр. Л.; М., 1930. С. 36.
- ⁹ См.: Горн. 1923. Кн. 8. С. 241.
- ¹⁰ Музыкальная новь. 1923. № 3. С. 37. Создание этого грандиозного объединенного коллектива связано с деятельностью И. В. Немцева. Хор выступал совместно с объединенными оркестрами (духовым и народных инструментов). См.: Ильин В. Искусство миллионов (из истории музыкальной самодеятельности Петрограда—Ленинграда). Л., 1967. С. 54; см. также: Глебов И. Культурно-просветительная работа МУЗО Ленинградского губполитпросвета // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 8.
- ¹¹ Музыка и революция. 1927. № 11. С. 13.
- ¹² Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 31; № 3. С. 36.
- ¹³ Музыка и революция. 1927. № 11. С. 13.
- ¹⁴ Там же, с. 14.
- ¹⁵ Одно из первых сообщений о начале развития «соревновательных» форм находим в журнале «Музыкальная новь»: «Некоторые культурно-просветительные организации при заводах и фабриках решили продемонстрировать результаты кружковых занятий путем обмена спектаклями и концертами. Идея очень хорошая. Помимо увеличения на почве соревнования интенсивности самой работы кружков, эти показательные выступления рабочих культурных организаций должны сыграть не малую роль в деле агитации и пропаганды пролетарского искусства» (1923. № 2. С. 35).
- ¹⁶ Рабочий клуб. 1924. № 2. С. 50. Журнал приводил конкретные данные обследования рабочих клубов Москвы; в крупнейших из них — им. Ильича (завод «Богатырь»), им. Русакова и им. П. Алексеева («Серп и молот», бывш. Гужон) — молодежь составляла 100% состава музыкальных и хоровых кружков.
- ¹⁷ Так, резко выделялся по формам работы и репертуару московский клуб РКСМ им. Горького, музыкальным коллективом которого руководил Ю. Милютин (известный в будущем советский композитор, активно ра-

- ботавший в жанрах оперетты и массовой песни). Возникшие в 1922 г. хор и шумовой оркестр имели в своем активе не только типичные революционные песни, но и «агитреволюционные пьесы и оперетты» (Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 32).
- 18 Впервые вопрос о создании специального репертуара был поставлен Агитотделом Музсектора (см.: Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 6); № 8 целиком посвящен молодежной музыке. Отмечается огромная тяга пионеров к песне («песни ребятам гораздо лучше, чем игры») и острый дефицит собственно пионерских песен («своих нет — перенимают солдатские и вместе со старыми скаутскими распевают с новым текстом»). К. Поставничев, отметив, что «молодежь вытесняет пожилых участников их хоровых кружков», подчеркивает, что «именно она выдвигает идею массового пения».
- 19 Музыка. 1922. № 4. С. 76.
- 20 Хоровая работа в массах. 1923. № 3. С. 31; *Теуш В.* Упрощение нотной системы и «октавные» ключи // там же, № 1; *Алексеев [В.]* Об упрощении нотописи // там же, 1924, № 4(1).
- 21 С выполнением этого задания дело, однако, обстояло не лучшим образом, и в том же году Л. Лебединский, резко критикуя работу Агитотдела, писал: «А что же массовый потребитель? Он так и остался ни при чем! Напрасно он давно уже просит и молит дать ему песенник с нотами для обихода и демонстраций, нотарь — музыкальную азбуку, руководства к клубным инсценировкам...» (Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 5).
- 22 Некоторые из них имели курьезный характер. Так, студийцы саратовского пролеткульта «для усвоения курса элементарной теории музыки» изобрели... музыкальные карты, разыгрывая в них «МУЗО-дурака», «МУЗО-зеваку» и т. д.! «Умеющий хорошо играть, — утверждал автор заметки, — знает хорошо элементарную теорию музыки за исключением ритма» (Музыка и октябрь. 1926. № 2. С. 20). Впрочем, в те годы даже такие факты воспринимались вполне серьезно: игровой метод активно внедрялся в образование, а в рабочих клубах практиковались рекомендуемые центром «политигры»: политфанты, политлотерея, политлото и... политкарты! (см.: *Златов Б.* Культразвлечения в клубе // Рабочий клуб. 1924. № 12; *Трунин Б.* О полит-играх // там же).
- 23 Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 25.
- 24 История музыки народов СССР. Т. 1. С. 349.
- 25 Музыкальная новь, 1923. № 3. С. 27—28; там же, 1924, № 9, с. 35.
- 26 Музыка и революция. 1926. № 2. С. 34.
- 27 История музыки народов СССР. Т. 1. С. 402. Характерен популярный лозунг тех лет: «Хоровое пение есть основа всеобщего музыкального развития пролетариата» (см.: Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 30). Напомним, что хоры составляли основу рабочей самодетельности и в странах Западной Европы (там же, 1924, № 12, с. 36).
- 28 Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 6.
- 29 «В ту пору для многих из нас было естественным ощущение массовости музыкального искусства, — писал А. Новиков. — Мне вспоминаются тысячные хоры на площадях, улицах, в парках, поющие колонны... Это было прекрасной традицией» (*Новиков А.* Всегда в пути. М., 1982. С. 237).
- 30 «Наиболее развитой в музыкальном отношении следует признать культурно-просветительную организацию при клубе Балтийского завода (им. т. Зиновьева). В состав ее входят: симфонический (струнный) оркестр — 30 чел., духовой оркестр — 30 чел., великорусский оркестр — 25 чел., смешанный хор — 60 чел., кружок фортепианной игры —

- 30 чел., кружок музыкальной грамоты — 30 чел. ...Настоящая пролетарская консерватория музыкальных коллективов!» Хор (рук. композитор П. Рукин) и духовой оркестр (дирижер — бывший рабочий завода Сыченко) «являются прямо гордостью завода» (Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 36).
- 31 При заводском клубе действовали детский хор (45 чел.), взрослый хор, струнный оркестр (30 чел.), духовой оркестр (32 чел.) (там же, № 1, с. 39; № 2, с. 33).
- 32 См. статью руководителя музыкальной секции клуба Д. Васильева-Буглая (там же, № 1, с. 34).
- 33 О его многолетней деятельности см.: Поляновский Г. 70 лет в мире музыки. М., 1977. С. 236—252.
- 34 «Хор — 135 человек ... гордость клуба». Кроме того, в клубе было три оркестра — духовой, «великорусский» и «симфонически-скрипичный» (!) (Рабочий клуб. 1924. № 3-4. С. 80).
- 35 Газета «Уральский рабочий» еще в июле 1922 г. сообщала о постановке детской хоровой студией клуба им. Большакова (фабрика им. Ленина) оперы-сказки «Красная шапочка» (см.: Штейнпресс Б. Музыкальная жизнь в Свердловске в 1917—1941 годы // Из музыкального прошлого. М., 1965. Вып. 2. С. 17).
- 36 См.: Ванюшкин К. Художественная самодеятельность в Чувашии // Чувашское искусство. Чебоксары, 1975. Вып. 57. С. 144.
- 37 См.: Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 102. Ш. Рузиев приводит интересные сведения о национальных школьных хорах мальчиков (создатель Али Ардобус) и девочек (Саодат-ханум Еникеева) (Рузиев Ш. Зарождение хоровой самодеятельности Узбекистана // Вопросы культурной и библиотечной работы и развитие самодеятельного художественного творчества Узбекистана // Труды Ташкентского гос. ун-та им. В. И. Ленина. Ташкент, 1979. Т. 584. С. 34).
- 38 Наиболее известна деятельность Всеукраинского музыкального общества им. Леонтовича, имевшего филиалы в Харькове, Полтаве, Чернигове, Виннице, Житомире и других городах Украины.
- 39 Одним из рабочих хоров Киева (при библиотеке им. Шевченко) руководил в начале 20-х годов Павло Тычина; дирижером другого хора той же библиотеки был Г. Веревка. Эти хоры явились основой возникшей осенью 1921 г. «Капеллы-студии им. Леонтовича» (см.: Носов Л. Музична самодіяльність радянської України. Київ, 1968. С. 31).
- 40 Так, народная капелла в Прилуках (рук. О. Фарба) впервые исполнила кантату-поэму Л. Ревуцкого «Хустина» («Платок»). В репетиционной работе принимал участие сам композитор (см. там же, с. 30).
- 41 Известный хор А. Кастальского «Поезд» был написан им для рабочего хора г. Вичуги, руководитель которого И. М. Смыслов пригласил знаменитого хорового мастера для ознакомления с работой коллектива (см.: Поляновский Г. 70 лет в мире музыки. С. 257).
- 42 См., напр.: Новоиков А. Всегда в пути. С. 59.
- 43 См.: Концертная жизнь Киева 1919—1932 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1982. Вып. 3. С. 119.
- 44 В декабре 1922 г. директор Госфил Б. Красин, отвечая на резкую критику журнала «Музыка» (№ 2 и 3), писал: «Разве мало дней в неделе, чтобы уместить в них концерты? — спрашивает Alberich. Да, очень мало: только один — воскресенье. После вхождения части артистов Госперсифанса обратно в Большой театр, Госфил может устраивать свои симфо-

- нические концерты только по воскресным дням, чтобы не вредить спектаклям Большого театра» (Музыка. 1922. № 4. С. 80).
- 45 «Говорить о концертах в клубах пролетарских и Красной Армии не приходится. Эти „халтуры“ являются средством заработка или же жесткой необходимостью долга перед профсоюзной и партийной организациями» (Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 7).
- 46 См. цифровые данные, приводимые в статье М. Полина (Горн. 1922. Кн. 1(6). С. 89).
- 47 Там же, с. 99.
- 48 Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 33.
- 49 Там же, 1924, № 11, с. 16.
- 50 См.: Поляновский Г. 70 лет в мире музыки. С. 46.
- 51 Вместе с тем именно в провинциальных клубах были наиболее распространены мелкие хоровые кружки (12—15 чел.), деятельность которых часто характеризовалась как «профлюбительская халтура». Г. Поляновский писал о них так: «Утилитарный подход к кружкам художественной самодеятельности со стороны правления клуба в то же время был основной жизни многих рабочих клубов. Требования были кратки. Организовали хор, две недели позанимались, а теперь — выступайте. И кружковцы пели хоть фальшиво, непоставленными голосами, зато громко. Правда, от таких „художественных достижений“ сплошь да рядом кружки распадались на второй месяц их существования или служили своеобразным „проходным двором“ для сотен людей, посещавших клуб от нечего делать, заглядывавших в кружок на 3—4 занятия и бесследно исчезающих» (там же, с. 256).
- 52 Мы говорим здесь именно о концепции; само же явление существовало и раньше.
- 53 В 1923—1924 гг. в журнале «Музыкальная новь» одна за другой появляются его статьи, посвященные «массовому пению»: «Клубные хоровые кружки в настоящее время» (1923. № 2); «Хоровое пение в клубе» (1924. № 4(1)); «Учет ошибок и массовое хоровое пение в клубах» (1924. № 6-7); «Массовое пение в клубах» (Рабочий клуб. 1924. № 7). Наконец, выходит книга «Хоровое пение в клубе (с приложением нот, революционных песен, частушек и пародий)» (М., 1924).
- 54 Многих отпугивал ее «непрофессионализм», угроза сведения подлинно творческой работы к бытовому развлечению, категоричное отрицание первостепенной важности критерия «абсолютной художественной ценности» самодеятельного исполнительства. См., например: *Немцев И.* Музыка в самодеятельной работе клуба // Единый художественный кружок. Л., 1924. Через 40 лет его оценку повторяет другой ленинградец — В. Ильин (см.: *Ильин В.* Искусство миллионов, с. 62—63). Второй аргумент противников Поставничева был более серьезным. «...При распавании агит-текстов на „популярные“ мелодии, взятые большей частью из опереток и репертуаров трактирных хоров, — писали Шухман и Тэш, — значение текста скоро умалется... Постепенно мелодия начинает иметь преобладающее значение — она нависывается, напевается, подбирается на всевозможных музыкальных инструментах; новый текст стирается, старый, наоборот, вылезает наружу и снова занимает свое место». В качестве песни, проделавшей подобный «обратный путь», приводится «пользующийся большой популярностью у „масс“ старый цыганский романс «Две гитары», появившийся в виде «комсомольских частушек» (см.: Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 6). Книга Поставничева, рекомендуемая подобные подтекстовки «популярных напевов», объявлялась поэтому «родной сестрой „Синей блузы“».

- ⁵⁵ Музыкальная новь. 1924. № 6-7. С. 19.
- ⁵⁶ Рабочий клуб. 1924. № 8. С. 44; № 9. С. 73.
- ⁵⁷ См., например, заметку о массовой прогулке рабочих Твери, в которой приняло участие до 6000 человек // Рабочий клуб. 1924. № 9. С. 78. Об опытах массового пения во время традиционных гуляний на Воробьевых горах рассказывал К. Поставничев.
- ⁵⁸ См. статью Козицкого в сб. «Музичне мистецтво на селі». Київ, 1924; *Козицкий П., Богуславский К.* Массовый спів. Київ, 1926.
- ⁵⁹ См.: История музыки народов СССР. Т. 1. С. 282.
- ⁶⁰ См.: *Демьянов Н.* Массовая хоровая работа. М., 1927; *Клячко С.* Как организовать массовое пение // Музыка и революция. 1929. № 1; *Нахимовский М.* Как проводить массовое пение. М., 1930; *Хубов Г.* Массовая музыкальная работа в ЦПКиО... М., 1932 (гл. «Массовое пение»); *Малкович И.* Пролетарскую песню в массы. Методика проведения массового пения. М., 1932 и т. д.
- ⁶¹ «Для живого инструктажа по массовому пению, — писал он, — используются все съезды, конференции и другие массовые мероприятия. Начиная с 1927 года, такой инструктаж проводился на Всероссийском съезде избачей, конференции Губполитпросветинспекторов, Всероссийской конференции культпросветчиков, в Ленинградском Политпросветинституте, по предложению Тверского ГубОНО — на собрании местного партактива, на курсах колхозников, у студентов Академии Коммунистического воспитания, в частях Красной Армии и по деревням Тверской губернии и Бурято-Монгольской республики...» (*Клячко С.* Как организовать массовое пение... С. 10—11). Но и этого казалось ему недостаточно: нужны «массовые конкурсы, кампании» (например, месячник «Новой массовой песни»). Не ограничившись выступлением в печати, Клячко не преминул использовать и I Всероссийскую музыкальную конференцию (Ленинград, 1929) для демонстрации своего метода: «Делегаты и гости, в течение нескольких минут организованные в мощный двухголосный хор, под управлением Клячко тут же „с места в карьер“ разучили и дружно спели несколько песен» (Музыка и революция. 1929. № 4. С. 27). На той же конференции представитель ЦК ВЛКСМ И. Чичеров (впоследствии председатель Совета ТРАМов) говорил о планах организации во время проведения очередного IX съезда ВЛКСМ «соревнования по новой массовой песне»: «Обычно на таких съездах перед началом заседания и в перерывах делегаты поют песни, и тут происходит некое стихийное соревнование между украинцами, донбассцами, москвичами, питерцами и т. д. Вот эти стихийные соревнования мы хотим провести организованно» (Наш музыкальный фронт. М., 1930. С. 63).
- ⁶² Описание одного из таких опытов (на открытии ЦПКиО) см.: *Сурков Ал.* Памяти соратника // *Давиденко А.* Воспоминания, статьи, материалы. Л., 1968. С. 108.
- ⁶³ «Разумеется, были в ту пору унисонные вокальные произведения эстрадного плана, но никто их не называл массовыми. С появлением же в 1934 году „Марша веселых ребят“ Дунаевского произошла какая-то подмена понятий. Массовой стали называть всякую песню, которая становится популярной, независимо от числа одновременно поющих, характера исполнения и вида вокальной партитуры. Теперь массовой считают и песню, скорее рассчитанную на слушание массами» (Композитор-трибун // Там же, с. 89).
- ⁶⁴ Рядом с Александром Давиденко // Там же, с. 71.
- ⁶⁵ См. коллективные воспоминания членов хора (Творческая лаборатория композитора // Там же, с. 119).

- 66 Музыка и революция. 1927. № 2. С. 38.
- 67 См.: Рабочий и театр. 1932. № 24.
- 68 Успенская К. Музыкальное оформление демонстраций (Опыт работы в Москве 1 мая 1931 г.). М., 1931.
- 69 Музгиз «выпустил в полумиллионном тираже копеечные листовки — семь массовых песен. Разошлись они с невероятной быстротой, многие предприятия закупали их тысячами. Такова потребность в новой песне» // Там же, с. 6.
- 70 Там же, с. 25, 12.
- 71 Там же, с. 12.
- 72 Там же, с. 26. О последней песне сообщалось, что под нее «на остановках организовывались массовые пляски».
- 73 Массовая музыкальная работа в ЦПКиО... С. 26.
- 74 Рейниц Бела — венгерский композитор, автор многих массовых песен, политических эстрадных шансонов; в период Венгерской коммуны 1919 г. — политический комиссар по делам музыки. «Марш ударников» — советский вариант (автор нового текста — И. Френкель) популярного «Марша шахтеров» (1928, сл. К. Тухольского).
- 75 См.: *Сережников В. К.* Коллективная декламация. М., 1927. С. 24. Автор книги — признанный авторитет в этой области, организатор и руководитель Первых Московских курсов дикции и декламации, преобразованных в 1919 г. по решению Наркомпроса в Государственный институт декламации, а затем в Государственный институт слова (ГИД и ГИС). С января 1922 г. ГИС становится частным учебным заведением; на его основе возникает Московский театр чтеца (впоследствии — Государственный ансамбль чтецов). Подробно о структуре, программах, составе учеников, концертном репертуаре см.: *Сережников Василий.* 10 лет работы первой русской школы живого слова. М., 1923.
- 76 *Иванов Вяч.* По звездам. Цит. по: *Сережников В. К.* Коллективная декламация. С. 34.
- 77 Проектно-романтическая основа художественной культуры 20-х гг. и здесь приводила к безудержному полету фантазии. «Музыкальная сторона коллективного чтения все больше и больше уточняется, все больше и больше используются элементы симфонической музыки (контрапункт, фугато, ритмические ходы и т. д.), — писал Сережников. — Истинное лицо нового искусства обнаружится лишь в будущем, когда квалификация наших хористов-чтецов дойдет до квалификации оркестрантов, когда нынешний малочисленный состав хора чтецов вырастет в полноточный, многотембральный оркестр чтецов... Есть предпосылки к тому, что полифонический „оркестр чтецов“ сочетается с симфоническим оркестром (возможно, что, наоборот, симфонический оркестр включит в свой состав полифонический „оркестр чтецов“), звук инструментов соединится со звуком слова, сила музыки сольется с силой новой речи, — и наступит момент такого всенародного синтетического театра будущего, о котором мечтал Вагнер, мечтал Вяч. Иванов и многие другие» (там же, с. 33).
- 78 В Москве — Просветова, Струве, Сережникова; в Ленинграде — Всеволодского-Гернгросса, Суренского; в Сталинграде — Н. Эфроса; в Саратове — Канина, в Киеве — Кунина и т. д.
- 79 «Тональная пьеса» представляла собой монтаж «голосовых инструментов» ряда стихотворений, иногда с включением песенно-вокальных (сольных и хоровых) номеров. Так, «пьеса» В. Сережникова «1905 год» (М., 1925) состояла из пяти частей — «голосовых инструментовок» «Главной улицы» Д. Бедного и «На десятой версте от столицы» П. Эдигет

(с включением хоровой песни «Море яростно стонало»), а также двух стихотворений для коллективного чтения (без инструментовки): «Расправы» Басова-Верхоянца и «Час настал». «На десятой версте...» в том же году исполнялось хоркружком московского клуба им. Баскакова при заводе Кабельный № 2 (совместно с домровым оркестром) в программе вечера, посвященного XX летию революции 1905 г. (см.: Музыка и революция. 1926. № 1. С. 35).

⁸⁰ Это произведение составило текстовую основу центрального эпизода III звена проколловской оратории «Путь Октября», где широко использовалась коллективная декламация.

⁸¹ «Героическая соната» — А. Д. Кастальского, «Перекоп» — А. Титова.

⁸² Серезников рекомендовал использовать «гармонику» (настоящую и в имитации вокальной), колокольный звон (настоящий и в имитации), «барабан (настоящий и в имитации звуковой), шум толпы, шагания (стук ног), свист, шум фабрики, завода, поезда и т. д., вой ветра (посредством звуков; з, ж, щ, в и др.)». Однако «из всех сопровождений наибольшее внимание следует уделять хоровому пению без слов, с закрытыми ртами — оно наиболее подходит к речи и производит сильное впечатление» (Серезников К. В. Коллективная декламация. С. 82. На с. 83—84 приведена партитура «Шума фабрики» с подробными пояснениями; в нее, кроме голосовых звукоподражаний, включен ритмический контрапункт ударов поленьев разной толщины и стальных предметов).

⁸³ Серезников В. К. Коллективная декламация. С. 200.

⁸⁴ В материалах о праздновании 1 Мая в Москве (1923), наряду с традиционными концертными формами участия самодеятельных коллективов, встречаются сообщения о новых рече-хоровых формах, особенно популярных у молодежи (см.: Горн. 1923. Кн. 8. С. 243—245; Рабочая газ. 1923. № 253). Особенно же ярко значение этих последних проявилось в незапланированной — стихийно-самодеятельной — демонстрации в связи с убийством В. Воровского и ультиматумом Керзона в мае того же года. «Молодежь идет и четко чеканит Маяковского — „Россия не быть под Антантой. Лево! Лево! Лево!“ Тут же на площади хоруют стих С. Третьякова: „Глядим не впервой в глаза беды...“ с припевом „Эй, Керзон, не задирай!“» «„Антикерзон“, — писал „Горн“, — показательнее мавки уже потому, что был объявлен буквально внезапно. К ней подготовки не было. На этой демонстрации районы сдавали уже не экзамен. Это был стремительный ответ „с места“ — и ответ прозвучал ясно: „есть“. Именно здесь „хоровая рубка лозунгов, культивируемая молодежью“, и „хоровая маршевая читка“ — определенно приобрели все права наравне с хоровой песней; более того, по мнению пролеткультистов, «они сильнее песни, потому что здесь выявлено слово, и мелодия не глушит жесткости маршевого ритма» (Горн. 1923. Кн. 8. С. 47).

⁸⁵ «Опрошение» поэтических музыкально-речевых идей Серезникова принимало иногда анекдотические формы, как это можно видеть на примере «шумовки-ракеты», использовавшейся в практике московских «действенников»:

«Теперь, товарищи, мы пустим ракету, чтобы было слышно по всему свету.

Ракету пускаем так — сначала ракета шипит, и все издают звук — ш-ш-ш! ...

Затем ракета жужжит — ж-ж-ж-ж! ...

Потом трещит и разгорается — все хлопают в ладоши...

Наконец, летит вверх — все громко и повышая голос кричат: у-у-у...

Там лопаются: — Бум!

- И оттуда разноцветными огнями летит наш призыв: Про-ле-та-ри-и — всех стран — со-е-ди-няй-тесь! ... Ура! ... Ура! ... Ура!» (См.: Мас-совое действо. М., 1927. С. 183—184).
- ⁸⁶ См., например: *Суренский В.* К вопросу о реформе хорового искусства // Музыка и революция. 1927. № 1, 2. В. В. Суренский — ученик Сереж-никова, основатель и руководитель Ленинградского Театра теща. Один из откликов на его статью помещен харьковским журналом «Музыка — масам» (1928, № 1).
- ⁸⁷ *Блюменфельд В.* За музыкальный рабочий театр // Рабочий и театр. 1930. № 21. С. 6. Это давало основания говорить о влиянии на театр Бараба-нова... хора М. Пятницкого (см.: Музыка и быт. 1927. № 4. С. 15).
- ⁸⁸ Рабочий и театр. 1931. № 5. С. 21. Типично самостоятельным был и ме-тод перемонтажа («перестановка текста из одних мест текста пьесы в другие с постановкой под текст новых сцен») в связи с «основной идеей спектакля — стремлением организовать его вокруг лозунгов сегодняш-него дня», а также замена роли ведущего «современными нам персона-жами — индустриальными и колхозными рабочими и др.»
- ⁸⁹ К отмеченным в предыдущем разделе фактам добавим постановку само-деятельной оперы «Былина об Илье Муромце», написанной начина-вшим свой творческий путь А. Новиковым (Рязань, Дашковские казар-мы, начало 1921 г.) (см.: *Новиков А.* Всегда в пути. С. 228).
- ⁹⁰ Уже упоминавшийся хор ткачей Орехова-Зуева под руководством А. Н. Гайгерова после постановки «Русалки» в январе 1918 г. поставил «Демона», а в 1922 г. — «Царскую невесту» (сбор пошел в пользу голо-дающих Поволжья). Практически самостоятельный коллектив выполнял функции городского оперного театра (см.: *Поляновский Г.* 70 лет в мире музыки. С. 243—244).
- ⁹¹ Интересно, что возникавшие в 1922—1923 гг. хоровые кружки часто с самого начала прямо ориентировались на оперу и в короткий срок до-стигали поставленной цели. Такова, например, история знаменитой в конце 20-х и 30-х гг. рабочей оперной студии Ленинградского завода «Красный треугольник» (см.: *Земцовский И. И., Ильин В. П.* Музыкаль-ная самодеятельность // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967. С. 472; История музыки народов СССР. Т. 1, С. 173—174).
- ⁹² Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 36.
- ⁹³ Вторично поставлена силами любителей в Могилеве (1924) (см.: Исто-рия музыки народов СССР. Т. 1. С. 301).
- ⁹⁴ См.: Театр и музыка. 1922. № 9. С. 129. Характерен конец заметки: «Это уже не первый за эти годы „опыт“ оперного самотворчества».
- ⁹⁵ См.: История музыки народов СССР. Т. 1. С. 353. Конечно, в данном случае речь идет не об опере, а о той первичной для многих националь-ных музыкально-театральных школ форме пьесы с музыкой, в основе которой лежал принцип инсценирования песен (см.: *Гинзбург С.* Из исто-рии музыкальных связей народов СССР. Л.; М., 1972. С. 54; *Визго Т.* Развитие музыкального искусства... С. 122—123).
- ⁹⁶ Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 34.
- ⁹⁷ См. там же, 1923, № 2, с. 32.
- ⁹⁸ В другом клубе им. Максима Горького в репертуаре, кроме оперетты, фигурировала и «симфония» «Царь Эдип» (!?) // Там же, 1923, № 3, с. 34.
- ⁹⁹ См.: Рабочий клуб. 1924. № 10-11. С. 75.
- ¹⁰⁰ См.: История музыки народов СССР. Т. 1. С. 159, 162. Добавим также не упомянутые там две переделки «Жизни за царя» Глинки: в Одесском театре им. Луначарского («Серп и молот», «содержанием которой по-служили события войны с Польшей в 1920 году») и в московском театре

- «Аквариум» («За власть народа», новый текст Мизса) (см.: Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 23).
- 101 Симфонические оркестры в те годы, да и позднее, были в клубах все же исключением; далеко не всегда они существовали именно там, где имелся сильный оперно-хоровой коллектив.
- 102 Музыка и революция. 1927. № 11. С. 14.
- 103 «Замыслом авторов было создать гражданскую „ораторию“, которая отобразила бы наиболее яркие эпизоды, характеризующие развитие революционного движения в России с 1905 года до Октябрьской революции и затем переход через гражданскую войну к строительству СССР. Конечно, не создание „музыкальной революционной хрестоматии“ входило в задачу авторов. Поэтому при выборе того или иного эпизода они руководствовались не столько требованиями хронологической полноты революционных событий, сколько яркой образностью этих эпизодов, художественной передачей их в тексте и требованиями внутреннего музыкального ритма всего произведения в целом» (Из Предисловия к клавиру «Пути Октября». Госмузиздат, 1931).
- 104 «Путь Октября» был проработан хоровыми коллективами ряда рабочих клубов г. Москвы и исполнен ими в дни 10-летия Октябрьской революции. Первое общественное исполнение состоялось 18 декабря 1927 г. в Малом зале МГК. Исполнителями были объединенные хоровые коллективы рабочих клубов им. Октябрьской революции (союз кожевников), им. т. Жилина (союз кожевников), Всесоюзного текстильного синдиката (союз сотворгслужащих), им. Бундурина при 1-й ситценабивной фабрике (союз текстильщиков) под управлением А. Давиденко. Солистами выступали члены этих коллективов: Н. Маркин (кл. им. Окт. революции), И. Французов (кл. им. Окт. революции), К. Горская (кл. им. Жилина), Е. Ситникова, Ф. Бардецкая (кл. В. Т. С.), И. Дало, Н. Носаев (кл. им. Бундурина), парт. ф-п исполнял Н. Выгодский (там же; вторично «Путь Октября» исполнялся в январе 1928 г. в Большой зале МГК (18/1) (21/1)), а затем и в Большом театре СССР (21/1), уже в окончательной редакции с симфоническим оркестром. Наконец, после 45-летнего перерыва произведение прозвучало вновь по радио (ноябрь 1983), на сцене (1983—1984) и с телеэкрана (ноябрь 1984) в исполнении Ансамбля советской песни ЦТ под руководством В. Судакора.
- 105 В опубликованном тексте оратории постоянный ведущий отсутствует.
- 106 Рязов С. Воспоминания о «ПРОКОЛЛЕ» // Сов. музыка. 1949. № 7. С. 57.
- 107 В № 24 (ритмодекламация Б. Шехтера), повествующем о смерти В. И. Ленина. Здесь, наряду с самодельным прозаическим текстом, использован фрагмент поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин».
- 108 Плакаты с названием частей и номеров, а также с изображением отдельных фраз текста широко использовались в самодельных живых газетах, представлениях («Синей блузы», при проведении массового пения и т. д. Последнее обстоятельство особенно важно, ибо все проколловцы вели активную работу в хоровых кружках Москвы, а некоторые из них, прежде всего Давиденко, были настоящими мастерами организации массового пения.
- 109 Каркасность «Пути Октября» проявляется, во-первых, в наличии взаимозаменяемых вариантов отдельных номеров (для самодельных коллективов разных уровней), а во-вторых, в двойном финале: грандиозная хоровая соната (сл. Э. Мюзам, муз. А. Давиденко, Н. Чемберджи, Б. Шехтера), согласно ремарке авторов, может быть заменена известнейшей в те годы массовой песней А. Давиденко на сл. Н. Асеева «Конная Буденного», которую легко мог подхватить зал. Такая «замена»

- кульминационного, итогового раздела композиции, абсолютно недопустимая в системе профессионального мышления, напротив, чрезвычайно естественна для логики самодеятельного искусства.
- 110 Горн. 1922. Кн. I(6). С. 155.
- 111 См.: Керженцев П. М. В Творческий театр. М.; Пг., 1923. Изд. 5-е. С. 129.
- 112 Музыка и быт. 1927. № 4. С. 15.
- 113 Рукописная программа, архив А. А. Харькова.
- 114 Музыка и революция. 1929. № 7-8. С. 37.
- 115 Рабочий и театр. 1930. № 26. С. 10.
- 116 Музыка — масам. 1929. № 2. С. 13.
- 117 Случай «изобретательного оправдания» приводит Авлов: «Руководитель оправдал участие великорусского оркестра (в инсценировке из жизни буржуазной Европы. — С. Р.) тем, что „оркестранты изображают эмигрантов-врагелевцев, играющих в каком-то немецком ресторане“; это обстоятельство совершенно явствовало из текста и было достаточно убедительно» («Самодеятельный» театр и работа ЕХК // ЕХК. Методы клубной работы. Л., 1924. С. 21).
- 118 Музыкальная инсценировка в клубе. М., 1927. С. 11.
- 119 Один из первых образцов — «Колодники» (инсценировка сибирских песен). Инсценировка и музыкальная обработка М. Лазарева (см.: Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 11—15 (с нотами)). М. Лазарев — один из молодых «пролетарских» композиторов, входивших в круг авторов Агитотдела Музсектора, позднее — член ОРКиМД.
- 120 Музыкальные вечера в клубе... М., 1927. С. 45.
- 121 Автобиография. Машинопись, с. 63 (период 1924—1925 годов).
- 122 Например, «Карманьола» (Украина, Глухов, 1924), в исполнении которой принимали участие также и драматические и спортивные кружки. «Второе действие, — сообщал корреспондент «Рабочего клуба», — происходило на открытой площадке с участием массы молодежи» (Рабочий клуб. 1924. № 10-11. С. 65). См. также описание массовой постановки «Три этапа в развитии революционного движения», осуществленной летом того же года под Рыбинском (там же, с. 72—73).
- 123 «Четырехголосные хоры, — писал А. Живцов, — пережили период типичного для советской самодеятельности увлечения синтетическими формами искусства. Пение объединялось с декламацией, танцами, инсценировкой, прибегали к световым эффектам. Существовала „теория“, что четырехголосный хор как жанр изжил себя. Выдвигалась идея „хорового театра“ (хор Московского клуба КОР под руководством Хлебникова). Нет сомнения, что это стремление к синтезированию сыграло известную положительную роль, обогатило средства выразительности, „расковало“ хор, уничтожило свойственную когда-то русским четырехголосным хорам внешнюю неподвижность, статичность; нет сомнения, что отдельные хоры могут естественно перерастать в оперные коллективы; нет сомнения, что монументальные синтетические формы искусства ждет большое будущее. Тем не менее теория о том, что четырехголосный хор изжил себя как жанр, — совершенно ложная, необоснованная теория» (Народное творчество. 1937. № 9-10. С. 52). Эта «теория» была закреплена в решениях I Всероссийской хоровой конференции 1930 г., проходившей под сильным влиянием РАПМ.
- 124 Говоря о ближайших задачах Агитотдела, Л. Шульгин отмечал необходимость «планового обслуживания сценических действ». «К этой работе, — писал он, — Агитотдел думает подойти через реформу хоровых выступлений, уже стихийно начавшуюся в массах... Хоровое произведе-

ние надо не только петь, а и сценически ставить, и в этой совместной работе дирижера и режиссера и будет лежать зародыш тех массовых музыкально-сценических действ, которых мы давно ждем для проведения наших праздников» (Музыкальная новь. 1924. № 10. С. 8).

Вскоре появляются «Церковная служба» Д. Васильева-Буглая, его же «Попы трутни живут на плутни» (текст Д. Бедного). Журнал «Музыка и революция» в 1926 г. дважды сообщал о начале работы композитора „над большим музыкальным произведением в форме рашенника на слова Басова-Верхоянцева „Рассея“, в котором изображаются исторические судьбы России вплоть до Октябрьской революции» (см.: Музыка и революция. 1926. № 10. С. 33; № 12. С. 33). Однако наибольшую активность в жанре агитинсценировки проявлял, пожалуй, М. Красев: им написаны «Красная Коляда», «Петрушка», «Частных торгашей кооперацией бей» и множество других произведений подобного рода. Последняя неоднократно ставилась в рабочих клубах Москвы и даже (силами школьного кружка) в селе Старые Зятцы Вотской автономной области Ижевского уезда (см. там же, № 9, с. 37).

125 Расцвет жанра «оратории» относится уже ко второй половине периода. Отметим здесь, что, в отличие от ораторий «Синей блузы» с их эстрадно-театральной эстетикой, клубные хоровые кружки находят особый тип монументальной музыкально-речевой формы, содержанием которой наиболее часто становилась история революционного движения в России. Так, например, в сообщении об отчетном вечере художественных кружков Хамовнического района Москвы особо отмечался «хор клуба 2-го МГУ, который дал интересную по замыслу и хорошую по исполнению ораторию „История революционного движения“. Выстроенные в ряд хоровые номера сопровождалась „патетической декламацией руководителя хора“» (Рабочий клуб. 1924. № 6. С. 57).

126 Музыка и революция. 1929. № 6. С. 21, 20. В 20-е гг. Ансамблем были созданы композиции «Первая Конная в песнях», «Баварская армия», «Красный флот», «22-я Краснодарская дивизия в песнях» и т. д.

127 Это обстоятельство было отмечено композитором В. Волошиновым еще в 1927 г. В статье «Берегите материал художественной самостоятельности» он писал: «Немало есть на местах всяких аранжировок, оркестровок, монтажа, текста и т. д. ... Со всех сторон требуется самое разнородное музыкальное оформление и, конечно, большей частью **ничего конкретного нет**. Музыканты изворачиваются как могут... Иногда удастся подобрать что-нибудь подходящее, нередко же музыка специально пишется (музыкальными руководителями)... Какими-то правдами и неправдами **монтируются** сотни и тысячи постановок пьес и живых газет. Тут опять-таки и пишется и подбирается музыка. И если где-нибудь в другом месте работают над той же постановкой, то все музыкальное оформление прорабатывается сызнова. Здесь также необходимо поделиться имеющимся опытом, сделать его общедоступным. Это даст большую экономию времени и позволит быстрее идти вперед... Мы видим, что везде скопился интереснейший ценный материал. Тот факт, что он остается на местах никому не известный и неиспользованный, — явление нежелательное и даже вредное. Собрание этого материала в настоящее время стало необходимостью... Особенно нужны готовые материалы в виде записанной музыки, ибо при имеющемся **репертуарном голоде** всякая свежая мысль крайне ценна, а такие мысли, вероятно, имеются» (Музыка и быт. 1927. № 11. С. 3). Характерно, что редакция немедленно обратилась к читателям с просьбой «присылать имеющиеся на местах материалы».

- 128 Музыка и революция. 1926. № 1. С. 35.
- 129 Там же, № 6, с. 35.
- 130 Там же, 1927, № 2, с. 27—28.
- 131 Музыка и быт. 1927. № 2. С. 13. Такой же театрализованный концерт — «Снегурочка» по Мею — готовил хоркружок клуба им. Сталина при Ленинградском металлическом заводе (30 чел., рук. — тов. Вядро). «Текст будет иллюстрирован соответствующими отрывками из оперы „Снегурочка“ как Римского-Корсакова, так и Чайковского, при участии оркестра, хора и солистов» (там же, № 3, с. 13).
- 132 См. там же, № 4 (фото).
- 133 Музыкальный фронт перед смотром. М., 1929. С. 18—19.
- 134 Рабочий и театр. 1924. № 1. С. 3.
- 135 Марченко Ю. Г. Очерки истории культурного развития рабочих Сибири (1920—1928 гг.). Новосибирск, 1977. С. 164.
- 136 Наш музыкальный фронт. С. 224—225.
- 137 Последние два спектакля были осуществлены совместно с Ленинградской консерваторией на сцене ее Большого зала, с участием студенческого оркестра (См.: Музалевский В. Формирование и развитие музыкальной самодеятельности // В первые годы советского музыкального строительства. Статьи, воспоминания, материалы. Л., 1959. С. 248).
- 138 См. там же, с. 248.
- 139 Музыка и революция. 1928. № 7-8. С. 46. Правда, в конце критик отмечал, что «оркестру союза в настоящем его состоянии совершенно неспособна еще подобная работа».
- 140 См.: Музалевский В. Формирование и развитие..., с. 251. О работе текстильщиков рецензент писал: «Спектакль и здесь явился результатом длительной и настойчивой работы участников кружка и его руководителей, тем более ценной, что большинство исполнителей разучили свои партии, даже почти не зная нот, — по слуху».
- 141 Музыка и революция. 1929. № 7-8. С. 37—38.
- 142 Наша правда. 1929. 12 мая.
- 143 Оболенская Ю., Кандауров К. «Война королей»: из серии «Петрушка». Кукольный театр. [Пг.], 1918.
- 144 Архив А. А. Харькова.
- 145 См.: Исполнев И. Жизнь — творчество // Давиденко А. Воспоминания... С. 112—113.
- 146 Музыка и революция. 1927. № 11. С. 14. О «нечеловеческих усилиях», затраченных на постановку «Пиковой дамы» хором металлистов в Днепропетровске, см.: «Музыка — масам». 1928. № 9. С. 29.
- 147 Музыка и революция. 1929. № 6. С. 16—18.
- 148 См.: Жизнь искусства. 1928. № 3.
- 149 См. об этом: Румянцев С. Важная проблема исторического музыкознания // Сов. музыка. 1984. № 4. С. 110—114.
- 150 М. Кари-Якубов — участник «Мусульманской молодежной музыкально-драматической труппы» Хамзы, организованной еще в 1918 г. (Фергана). До 1926 г. ансамбль Кари-Якубова имел статус самодеятельного, а потом полупрофессионального коллектива (см.: Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана. С. 122).
- 151 Таковы, например, популярные одноактные пьесы Г. Зафари («Эрк болалари», «Бахор», «Халима»), «каждая из которых представляла собой развитой музыкальный диалог, завершавшийся хором и танцами... От начала и до конца пьесы Зафари шли с музыкой, очевидно поэтому они и назывались в свое время „операми“» (там же, с. 121).

- 152 Там же, с. 123. См. также: *Карабаев У.* Театрализованные праздники Хамзы Хаким-заде Ниязи // Вопросы клубной и библиотечной работы и развитие самодеятельного художественного творчества Узбекистана / Труды Ташкентского гос. ун-та им. В. И. Ленина. Ташкент, 1979. Т. 584. С. 17.
- 153 См.: *Еременко С.* Хоровое искусство Кубани. Краснодар, 1977. С. 61. Знаменитые впоследствии казачьи ансамбли песни и пляски, репертуар которых базировался на воинском фольклоре и новых строевых песнях, — одна из эволюционных форм жанра.
- 154 *Вызго Т.* Развитие музыкального искусства Узбекистана. С. 122. См. также: История музыки народов СССР. Т. 1. С. 384 (Бурятия) и т. д.
- 155 «Ростки нового, пробивающиеся в первых, совсем еще незрелых опытах советских композиторов в жанре оперетты, связаны не столько с опереточной традицией, сколько с традицией комедийных музыкальных спектаклей в театре драматическом... По сути дела, и то, что мы обычно называем первыми советскими опереттами, представляло собой скорее музыкальные комедии-водевили, веселые спектакли со вставными музыкальными номерами. Но старая водеvilная традиция скрещивается здесь с совсем новой — традицией злбодневных спектаклей-обозрений, столь популярных в 20-е годы, „живых газет“, в которых музыка и в особенности песня занимали важное место» (История музыки народов СССР. Т. 1. С. 270).
- 156 Музыка и революция. 1926. № 6. С. 16. Тот же хор исполнял «Хор поселения» из оперы «Князь Игорь», сцену из 1-го действия оперы «Евгений Онегин», хор из «Снегурочки» и «Русалки», а также «музыкальную инсценировку» Красева «Петрушка», посланную руководителю кружка т. Сухову Поленовским Домом (см.: Годовой отчет ЦДИД им. В. Д. Поленова с 1 октября 1926 г. по 1 октября 1927 г. // ЦГАРФ, ф. 628, оп. 1, д. 13, л. 3).
- 157 Музыка и революция. 1927. № 1. С. 25.
- 158 Музыка и быт. 1927. № 1.
- 159 Музыка и революция. 1929. № 7-8. С. 37.
- 160 Музыка — масам. 1929. № 3-4. С. 7.
- 161 Клуб и революция. 1929. № 8. С. 47. Автор этой «формулы» А. Макс, подводя итоги «дискуссионного просмотра клубных малых форм» (к/о МГСПС, апрель 1929 г.), писал: «И вот, если мы подойдем к результатам смотра с критерием „клубности“, взглянем на показ упомянутых отрывков как на попытки организации клубного опереточного зрелища, то результаты эти окажутся весьма серенькими. Ни один кружок не использовал авторского текста к своей коммунальной, нарпитной или текстильной аудитории».

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЕ ОРКЕСТРЫ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

В отличие от хоровой самодеятельности с ее широчайшей социокультурной базой, корневыми связями с фольклором, церковным пением и ярко выраженной «экономичностью» (дешевизна, подвижность, отсутствие специального оборудования, одинаковая пригодность практически для

всех форм бытования музыки — от концерта до массового праздника) история развития массового инструментального исполнительства полна внутренних противоречий. Прежде всего они связаны с чисто городским характером тех форм оркестровой музыки, которые преимущественно культивировались в клубах.

В числе «источников противоречий» следует также назвать: резкое увеличение бытовых потребностей в живом тиражировании «культурной» инструментальной музыки (поскольку до конца 20-х годов радио не в состоянии было справиться с этой задачей); технико-экономические трудности — дефицит инструментов, их дороговизна, разнотипность, препятствующая ансамблевым и особенно оркестровым формам музицирования; более острая, по сравнению с хоровой самодеятельностью, нехватка специального репертуара; гигантские «ножницы» между народно-бытовыми и «художественно-культурными» формами инструментального музицирования; поиски новых форм музыкального оформления массовых празднеств и действ, в которых композиторы-профессионалы практически не участвовали; наконец, жанровая пестрота этой сферы самодеятельного музыкального творчества: духовые, струнные (великорусские, неаполитанские, домровые), смешанные, симфонические, национальные, шумовые оркестры.

Между тем, начиная приблизительно с 1924 года, наблюдался бурный рост музыкальных кружков. Происходили важные изменения в структуре массового музыкального творчества, возникала качественно новая культурно-музыкальная ситуация. Вот как писал об этом С. Корев, отмечая рост музыкальной самодеятельности не только «вширь», но и «вглубь»:

«Наиболее яркий с этой стороны процесс, протекающий в последние годы, заключается в необыкновенно интенсивном росте различных инструментальных кружков разнообразных составов и формаций. В настоящее время количество этих инструментальных кружков абсолютно и значительно преобладает над кружками вокально-хоровыми — к удивлению очень многих работников музыкального дела и интересующихся им. Ведь подавляющее преобладание в музыкальной самодеятельности хорового начала — факт характерный и неоспоримый с первых дней Октябрьской революции до последних лет. Еще три года назад этот факт казался непреложным.

Но уже на 1 февраля 1927 года статистика показала решающий перевес количества музыкальных кружков над хоровыми, по крайней мере в городе: 4594 музыкальных против 2040 хоровых кружков...¹ Этот процесс относительно более быстрого роста музыкально-инструментальных кружков в городе буквально прозевали художественные руководители в центре. Почти во всех областях руководства фактически проводится ориентация на хоровые коллективы».²

Характерные для эпохи массовых празднеств 1917—1920 годов мечты о преобразении музыкального облика наших городов с помощью уличных оркестров и других форм коллективного музицирования на открытом воздухе,³ хотя и ориентировались на социально-музыкальные модели Западной Европы и Америки, во многом чуждые отечественным культурным традициям, все же имели в то время под собой некоторое реальное основание. Это прежде всего массированное вторжение профессионального искусства в быт, которое дало повод одному из руководителей ГПП назвать период военного коммунизма «эпохой расцвета искусства», а символом его — лозунг «Вместо хлеба искусство».⁴ Напомним и об огромной «музыкально-оформительской» деятельности Красной Армии, усиленно культивировавшей коллективные пленэрные формы — хоровое пение и духовые оркестры. Не случайно именно духовые оркестры становятся наиболее распространенным типом прикладного инструментального ансамбля, выполняющего многочисленные бытовые функции, главной из которых с самого начала становится участие в массовых празднествах, митингах, торжественных собраниях и т. д.⁵

Однако и в те годы оркестр был преимущественно городским явлением, органически связанным с клубной самодеятельностью. Лишь во второй половине 20-х годов постепенно преодолевается «конфликт» оркестрового (коллективного, «художественного») и сольного («индивидуалистического», бытового) инструментального музицирования, изменяется односторонний курс на организацию и поддержку «массовых художественных коллективов (хоров, оркестров) как мощного средства к созданию массового действа и к действительному охудожествлению революционных праздников».⁶

Можно предложить несколько объяснений феномена городской локализации оркестровой самодеятельности: 1) престижность данной формы как «высококультурной», не

имеющей аналогов в традиционном быту и целиком ориентированной на профессиональное искусство (формы исполнения, репертуар, четкое разделение на исполнителей и слушателей, невозможность включения слушателей в коллективный творческий акт); 2) адекватность оркестровой музыки структуре городской музыкальной культуры: системе «очагов слушания музыки» (концертные залы, театры и кинотеатры, клубы, общежития, заводские столовые, рестораны, трактиры, пивные, сады и парки), формам ее бытования (концерты, массовые празднества, демонстрации, клубные вечера — «семейные», «вечера самодеятельности», танцевальные, музыкальное оформление спектаклей и фильмов), принятому и настойчиво прививавшемуся недавним крестьянам типу восприятия;⁷ 3) сосредоточение основной массы квалифицированных музыкантов в городах, преимущественно в крупных столичных и промышленных центрах;⁸ 4) обилие крупных мужских коллективов однородного возрастного состава;⁹ 5) сосредоточение в городах основной массы оркестровых музыкальных инструментов, а также мест их изготовления, ремонта и продажи. Эта последняя причина оказывалась едва ли не решающей, так как до конца 20-х годов положение с производством музыкальных инструментов было чрезвычайно напряженным. Проблема дефицита инструментов постоянно обсуждалась в печати, на конференциях и совещаниях: нехватка инструментов непосредственно влияла на формы и репертуар музыкальной самодеятельности, на развитие методики и композиторского творчества.¹⁰

В 1926 году М. Зельдин констатировал: «В настоящее время новых инструментов нет, есть реставрированные...», рекомендуя при этом для достижения правильного строя приобретать по возможности инструменты одной фирмы.¹¹

В 1927 году Н. Мирон писал: «Вопрос с инструментами стоит очень остро. Новых инструментов, как известно, в СССР до сего времени не изготовлялось. Инструменты, которыми пользуются кружки, собраны и спаяны из старых частей. Понятно, что они чрезвычайно непрочны: поломка и порча самое обычное дело. Кроме того, они чрезвычайно плохо строят, а от этого страдает, конечно, и строй всего оркестра. Цена на них слишком высока. Так, например, небольшой комплект инструментов (14—16 шт.) стоит 2500—3000 рублей».¹² Между тем ввиду экономических трудностей

в конце 1927 года вводится запрет на «ввоз музыкальных инструментов из-за границы в пределы СССР».¹³

Положение оставалось сложным вплоть до конца описываемого периода, о чем свидетельствуют постоянные тревожные публикации в специальной и общей прессе.

Дефицит не ограничивался сферой духовых инструментов. Сложным было и положение с народными струнными. «Необходимо принять какие-то срочные меры для скорейшего изжития разрухи в области производства народных музыкальных инструментов, так как такое положение совершенно недопустимо по отношению к лозунгу культурной революции; это — палка, застрявшая в колесах массовой работы по музыке», — писал в 1929 г. Григорий Любимов.¹⁴

В провинциальных городах и особенно в деревнях дело обстояло еще хуже. Так, несмотря на то, что «при каждом кружке из тифлиских рабочих клубов имеется свой духовой или струнный оркестр», музыкальные инструменты кружков, как выявило обследование 1928 года, «имеют вид весьма жалкий... Духовые инструменты собраны из разных мест, расстроенные, ветхие, одиночные мундштуки этих инструментов, которые берут в рот при игре, не дезинфицируются и переходят изо рта в рот, разнося заразу. Струнные инструменты в большинстве случаев принадлежат самим кружковцам (гитара, мандолина), а собственность клубов составляет всего 5—6 вторых голосов. Таким образом, если собственники инструментов уйдут, — расстраивается весь оркестр».¹⁵

По данным другого обследования, проведенного Художественной передвижкой Поленовского Дома в июле 1927 года в Тульской губернии, «рояли имеются только в некоторых местах, но в ужасном виде: разбиты и расстроены до последней степени... Есть и фисгармонии, но такие, которые играют иногда даже без непосредственного участия человека (стоит только топнуть ногой). Духовых инструментов нет, за исключением Щекинского РИКа, где есть собственный духовой оркестр. О духовом оркестре деревня не мечтает, для нее это нечто несбыточное, ей хотя бы струнный (мандолины, балалайки, гитары, домры), это бы ее удовлетворило надолго. Любит она и скрипку («протяжный инструмент»), о виолончели, альте — не слышали».¹⁶

Как же, однако, в таких условиях удалось добиться больших успехов, реализовать во многом мечту о «виртуозном массовом исполнителе»?¹⁷

Одна из основных особенностей самодеятельных оркестров 20-х годов — удивительное разнообразие и гибкость их составов. Если в профессиональной музыке существуют строго определенные типы оркестров, выполняющие свои, столь же строго определенные функции, то для самодеятельности характерно отсутствие фиксированной жанрово-стилистической системы и всякого рода типовых, устойчивых образований. Впрочем, такая свобода отличает, по-видимому, вообще всю городскую бытовую музыкальную культуру.¹⁸

Главное здесь — стремление и умение использовать все наличные возможности и средства. Очень часто состав ансамбля определялся собственными инструментами участников кружка. Характерный пример — «оркестр общедоступных народных инструментов» музыкальной студии 1-го районного пролеткульта г. Майкопа, возникший в начале 1921 года: 4 мандолины, 4 гитары, 2 балалайки и 1 флейта.¹⁹

Через восемь лет молодой композитор-проколловец В. Фере, анализируя работу криворожских музыкальных кружков, отмечал, что струнные кружки отличаются «очень случайным и крайне пестрым составом. Сюда входят не только балалайки из „великорусского оркестра“, но и мандолины, гитары и даже скрипки. О домрах никто не знает. Зато мне известен случай вхождения гармоники в подобный ансамбль».²⁰ Весьма интересно, что подобные составы характерны не только для провинции. Они не раз выступали на равных с «типовыми» ансамблями на союзных и межсоюзных конкурсах, соревнованиях, олимпиадах второй половины 20-х годов.

При этом долгое время существовала установка именно на оркестр (а не камерный ансамбль) как коллектив, ориентированный прежде всего на крупные, коллективные, массовые формы работы.²¹ Поэтому вначале отношение к нетиповым ансамблям было настороженное, а в некоторых случаях и прямо отрицательное. Примером может служить история смешанного оркестра клуба «Пролетарское возрождение» (Павловский Посад), в составе которого, наряду с балалайками, были и скрипки. «Клубная администрация ополчилась: „надо работать по инструкции... Скрипки из оркестра исключить — вместо этого создать великорусский оркестр, исполнять только русские песни и песни, знакомые народу“».²⁴ В селе Рички Немировского района Винницкого округа «весною 1928 года организован музыкальный кружок: 2 скрипки, 3 балалайки и фисгармония... Селянам нра-

вится этот простенький „симфонический“ оркестр. А сельская молодежь до того увлеклась музыкальной работой, что кустарное производство балалаек стало массовым явлением в Ричках». И все же, несмотря на очевидный успех ансамбля (и в собственно музыкальном смысле, и в смысле активизации самодеятельного творчества), заключение музыкора было суровым: «Такой „оркестр“, составленный из разнородных по своим музыкальным возможностям инструментов, нужно превратить в оркестр однородный (балалаечно-домровый, неаполитанский) или выделить однородные инструменты».²³ Лишь после 1925 года, когда в сферу внимания ГПП и культотделов профсоюзов попадают индивидуальные бытовые исполнители (конкурсы гармонистов, движение «затейников»), постепенно утверждается признание таких типично самодеятельных бытовых смешанных ансамблей.

Интересна в этом смысле статья В. Киприянова, известного ленинградского методиста, организатора и дирижера самодеятельных оркестров народных инструментов. Написанная в 1929 году, она как бы подводит итог многолетним дискуссиям о формах инструментальной самодеятельности. «Теперь повсюду заведены духовые оркестры, везде имеются неаполитанские оркестры и ансамбли, оркестры русских народных инструментов, так называемые великорусские... Но не только, так сказать, в своем организованном виде — в форме оркестра духового, неаполитанского, великорусского, домрового или симфонического; сейчас замечается необычайное распространение инструментов всех этих видов и в форме небольших разнообразных по составу и количеству участников ансамблей, просочившихся через всю толщу рабочей массы и встречающихся и в клубах, и в комнатах отдыха, и на цеховом вечере, и на домашней вечерушке, и в жактах и, наконец, у бродячих музыкантов, играющих по дворам в больших городах нашего Союза».

Но «и оркестровые-то объединения не везде одинаковы. Если мы возьмем хотя бы только Москву и Ленинград, то и здесь мы не найдем одинаковых, стандартизированных форм оркестровых объединений».²⁴

Так, если в Москве и провинциальных оркестрах «прибавляются кларнеты (В) первый и второй, изредка флейты и совсем редко кларнет Es (в пропорции по всему СССР — 1 : 1000)», то в Ленинграде «за отсутствием (в массе рабочих оркестров) деревянных духовых, духовые оркестры почти исключительно медного состава».²⁵ Все же «вопрос о едино-

образии здесь решается довольно просто, и литература Госиздата, издаваемая в Москве, может быть исполняема с небольшими изменениями во всех (духовых) оркестрах СССР».

Иное положение существовало в оркестрах народных инструментов. «Неаполитанские» оркестры, по словам Киприянова, «в своем чистом виде, т. е. в тех формах и составах, как они существуют за границей — в Германии и, главным образом, в Испании и Италии, где имеются громадные оркестры до 1000 человек, — встречаются сейчас только в Ленинграде и, пожалуй, в Москве, да и здесь только в самое последнее время начинают организовываться кружки неаполитанских оркестров, оборудованные всеми необходимыми для полного оркестра инструментами. В провинции же — да и в Ленинграде — в начале революции в отношении неаполитанских оркестров была полнейшая неразбериха. Под неаполитанским оркестром подразумевался всякий оркестр, где только имелись мандолины и гитары».²⁶

Среди «великорусских» «мы, с одной стороны, имеем прочно установленный стандарт в составе оркестров „андреевского“ типа, с другой стороны — некоторый „раскол“ в виде домровых оркестров „любимовского“ типа, и наконец, смешанные оркестры».²⁷ Но важнейшим препятствием к стандартизации состава выступает дороговизна полных комплектов инструментов, что делает их практически недоступными для большинства «небогатых клубов или красных уголков, а тем более жактов».

Важно отметить созревшее в это время понимание многофункциональности художественной самодеятельности, осознание ее «не чисто художественной» природы. Выполнение разнообразных бытовых функций — вот что доказывало жизнеспособность небольших нетиповых инструментальных ансамблей, различные виды которых и рассматривает далее Киприянов.²⁸

Конец статьи отразил новые, характерные для первой пятилетки тенденции в руководстве и методике оркестровой самодеятельности: «Говоря о смешанных составах, необходимо не впадать в крайности, надо только приспособить грамотную литературу, и тогда будут изжиты и все отрицательные явления на самодеятельном музыкальном фронте: цыганщина, фокстроты, сентиментальные „жесткие“ романсы и т. п. Если мы дадим здоровую художественную музыку и через всевозможные ансамбли внедрим ее в массы,

то, невзирая на то, что это музыка будет звучать одновременно на балалайке и гитаре, на домре и мандолине, балалайке и корнете или трубе, исполнятся пожелания двух величайших гениев: Ленина, давшего лозунг „искусство в массы“, и Бетховена, писавшего, что музыка только тогда выполнит свое назначение, когда будет доступна массам». ²⁹

Итак, к концу 20-х годов наметился дифференцированный подход к массовой инструментальной самодеятельности: выделены две основные формы инструментальных ансамблей — типовые, или стремящиеся к типизации концертные (как правило, перераставшие в оркестры), и свободные, «прикладные», не более 12—15 исполнителей. В процессе этой дифференциации и были найдены формы работы, на долгие годы определившие развитие клубных оркестров.

Важнейшей из них была концертная. Большинство самодеятельных оркестров постоянно выступало на клубных вечерах, участвовало в обслуживании различных торжественных мероприятий. Наиболее сильные коллективы выступали с целыми концертными программами, а некоторые из них (например, великорусский оркестр Центрального клуба союза Пищевкус в Ленинграде) давали и радиоконцерты. ³⁰

Балалаечно-домровый оркестр Дворца культуры Брянской шахты (Донбасс), руководимый Ю. Черняевым, начав с вальсов и народных песен, к 1929 году имел в своем репертуаре свыше 110 песен, ³¹ и «ни одной нехудожественной». Участники оркестра изучали эсперанто, переписывались с рабочими музыкальными кружками (в частности, с Гамбургским балалаечным оркестром «Волжские звуки»), оказывая им помощь в приобретении нот. ³²

Некоторые самодеятельные оркестры, например оркестр народных инструментов клуба завода им. Марти (Николаев), приобрели в конце 20-х годов всесоюзную известность благодаря активной концертно-гастрольной деятельности, участию в слетах, смотрах, олимпиадах. Этот коллектив стал лауреатом Всесоюзной олимпиады 1932 года и был в полном составе послан на учебу в Одесскую консерваторию. ³³

В конце периода все чаще появляются сообщения о самодеятельных симфонических оркестрах. Конечно, их было немного; однако они открывали новую страницу в истории самодеятельного музыкального исполнительства.

В Ленинграде большой известностью пользовался оркестр клуба союза совторгслужащих, насчитывавший в 1927 году 80 человек в своем составе. В этом юбилейном

бетховенском году он выступил с программой, куда входили такие сложнейшие сочинения, как увертюра «Эгмонт» и 5-я симфония Бетховена. Другой оркестр, исполнявший произведения Моцарта, Глинки, Чайковского, действовал при Доме ученых.³⁴ В Москве «почти полные» симфонические оркестры имели работники просвещения, совторгслужащие, деревообделочники, текстильщики; такие же коллективы были в Ивано-Вознесенске, Щёлково, Баку, Ростове-на-Дону, Киеве и т. д. Существовали и школьные симфонические оркестры. Один из них, организованный в 1924 году при школе-семилетке Краснопресненского района Москвы, имел в репертуаре «Неоконченную симфонию» Шуберта, увертюру «Кориолан» Бетховена, «Робеспьер» Литоляфа, «Пер Гюнт» Грига, «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова.³⁵

Особый интерес представляет опыт московского оркестра совторгслужащих, летом 1928 года исполнившего 1-ю часть 3-й симфонии Бетховена **без дирижера**.³⁶ С дирижером (Г. Шейдлер) тот же оркестр совместно с объединенным хором исполнил тогда же два звена из «Пути Октября». Отметим также симфонический оркестр криворожской шахты «Октябрьская»³⁷ и возникшие в Белоруссии и на Украине «салонные» (камерные) оркестры, популярные в те годы на профессиональной эстраде.

Один из таких оркестров организовался в конце 1927 года в селе Котельвы Полтавской губернии. Оркестр имел следующий состав: 4 скрипки, альт, виолончель, контрабас. Корреспондент журнала «Музыка — масам» писал: «Оркестр с успехом выступает и в своем сельбude и выезжает в другие районы. Такой оркестр — редкое явление на селе и ценное, так как художественные возможности такого оркестра гораздо больше, чем оркестров духового и народных инструментов. Музлитературы для таких оркестров много, особенно изданной заграничными фирмами». В репертуар коллектива входили антракт из оперы «Кармен», вальс из оперы «Елка» Ребикова, менуэт Боккерини, хор поселян из оперы «Князь Игорь», интермеццо из «Сельской чести» Масканы, венгерский танец Брамса, «Грезы» Шумана. Однако, наряду с классикой, тут же исполнялись «Дидусь и бабуса» — «концертная полька (неизвестного автора, неизвестного качества)», «Попурри украинских песен», сочиненное руководителем оркестра Чернильниковым, и даже (в концерте 18 апреля 1928 года «вместе с Шуманом, Боккери-

ни, Бородиным)) «американский фокстрот муз. Блинтера», вызвавший особый гнев рецензента.³⁸

Добавим к сказанному и начавшееся распространение инструментальных ансамблей фольклорного типа, т. н. «национальных оркестров». Правда, число их в этот период еще невелико, во многих национальных республиках они носили смешанный (полупрофессиональный) характер.

Так, в Тбилиси в 1928 году существовал клубный «оркестр восточной музыки». Примечательно, что совещание культотдела Грузинского Совета профсоюзов приняло решение «поручить отделу Главискусства Наркомпроса Грузии проработать вопрос о систематическом преподавании в кружках и оркестрах при рабочих клубах Тифлиса игры на восточных инструментах — аналогично с существующим и развивающимся в рабочих кружках искусством игры на народных инструментах — балалайках, мандолинах и пр.»³⁹

Известный певец-бахши С. Джеббаров организовал в Кизил-Арвате при вагонном заводе большой ансамбль народных инструментов (1930). В репертуар оркестра, с успехом выступавшего по всей Туркмении, входили народные песни, инструментальные мелодии, а также новые песни Джеббарова.⁴⁰

В Ереване «есть клубы, которые имеют оркестры, составленные из восточных инструментов, и в течение последних двух лет они имели несколько выступлений».⁴¹ С 1926 года действовал струнный оркестр в селе Санаин Туманянского района Армении.

Журнал «Музыка и революция» выделял среди событий московской самодеятельности 1927 года выступление «крестьянского хора с сопровождением гармоник и рожечников». Это, писал рецензент, «совершенно одиночное и новое явление в музыкальной работе клубов и является подражанием культурно-ценной работе покойного тов. Пятницкого. Без сомнения, это достойная подражания форма работы».⁴² Оригинальный ансамбль существовал в Ленинграде: «группа рабочих, участников музыкальной самодеятельности завода „Красный треугольник“, создала хор гусяров, возродив забытое искусство. Под руководством замечательного музыканта Н. Голосова, ученика выдающегося гусяра О. Смоленского, они с большой любовью пропагандировали в рабочей среде этот старинный инструмент, освоив даже наиболее сложный вид гуслей — гусли звончатые».⁴³

Быть может, особенно широко велась работа по созданию национальных оркестров на Украине.

Возникшая летом 1918 года небольшая капелла бандуристов (в составе 7 человек) из самодеятельного рабочего коллектива быстро превратилась в крупную художественно-концертную единицу, и 17 ноября 1924 года получила название Первой Государственной Украинской художественной капеллы кобзарей.⁴⁴ Как отмечает Л. Носов, «в 20-х годах самодеятельное кобзарское движение приобретает массовые формы: Государственная капелла кобзарей помогла основать кобзарские ансамбли и кружки в Киеве, Харькове, Одессе, Умани, Глухове, Кривом Роге, Шишаках, Крюкове, Решетиловце, Борисполе и т. д.»⁴⁵ Кроме таких вокально-инструментальных ансамблей существовали и «украинские народные оркестры» (бандуры, цимбалы, сопилки, лиры, трембиты и т. д.),⁴⁶ а также смешанные оркестры, в которых наряду с украинскими использовались и русские струнные инструменты.

Развитие украинских национальных оркестров и быстрая стабилизация характерных форм их деятельности (например, преобладание совместных выступлений с хорами) определялись в первую очередь тесной связью с профессиональными коллективами. Государственная академическая капелла «Думка», Первая украинская капелла кобзарей, хоровая капелла им. Леонтовича, Вторая передвижная капелла Днепросоюза и другие принимали активное участие в политических, культурных и антирелигиозных кампаниях, проводили учет музыкальных кружков, изучали условия их работы, снабжали городские и сельские коллективы новым репертуаром.⁴⁷ Влияние профессионального искусства на самодеятельность было настолько сильным, что по примеру мастеров создаются подобные им полулюбительские передвижные капеллы, вокальные и камерные ансамбли и т. д. На них возлагалась задача организационно-методического руководства музыкальной работой на селе.⁴⁸ Особенно плодотворно действовали, начиная с середины 20-х годов, окруженные капеллы Полтавы, Херсона, Харькова, Умани. В последующие годы работа таких передвижных полулюбительских коллективов приобретает постоянный характер, масштаб ее непрерывно возрастает.

Такая четкая и отлаженная организационно-творческая система (самодеятельность — полулюбительские коллективы — профессиональное искусство) составляла важнейшую

структурную особенность музыкальной культуры Украины 20-х годов.

Особое место занимали духовые кружки. Именно они, как и прежде, выполняли основную нагрузку по «музыкальному оформлению быта», обслуживанию всевозможных кампаний и т. д. Мобильность, звучность, наибольшая пригодность для исполнения в движении и на открытом воздухе делали духовой оркестр поистине незаменимым, единственным настоящим (правда, «коллективным») конкурентом вездесущей «индивидуалистической» гармонии. Жанровая природа духовой музыки (танцы, марши), ее изначально прикладной характер обеспечивали легкое «встраивание» духового кружка в любое массовое мероприятие клуба. Самодеятельные духовые оркестры наряду с хоровой песней и бытовой гармонно-гитарной традицией составляли основу массовой музыкальной культуры 20-х годов, в наибольшей степени определяли «атмосферу времени» и жанрово-стилистический состав общественно-музыкального сознания. Но одновременно духовые кружки подвергались наиболее жестокой критике, мишенями которой были репертуар и т. н. «проблема профессионализма».

Основу репертуара составляла старая «садовая», военная и эстрадно-танцевальная музыка, попури на самые различные темы, а также по преимуществу самодельные (сделанные самими руководителями) аранжировки революционных песен и песен гражданской войны — «Интернационала», «Варшавянки», «Марсельезы» и популярнейшего «Марша Буденного».⁴⁹ Однако не это привлекло основное внимание критики. Главный удар направлялся против «халтурных» переделок старого репертуара в новые «революционные» пьесы. В отличие от песенных перетекстовок здесь дело слишком часто ограничивалось сменой названия да иногда программой «оправдательного» типа... «Победы Черноморцев» превращались в «Комсомольский шаг», «Комическая зоря» — в «Забастовку английских горняков», «Тоска по родине» — в «Торжество социализма» (да еще с пояснением: что, мол, первая часть в миноре потому, что «Торжество социализма» без жертв не обойдется»)⁵⁰ Именно такой репертуар соответствовал «производственным условиям» деятельности клубных духовых оркестров. Лучшим подтверждением тому служат сохранившиеся описания демонстраций. Наиболее полную картину дают материалы конца периода, когда стал проводиться специализированный учет

«художественного оформления», массовых праздников (с относительно точной фиксацией звучавшего репертуара).

На Первомайской демонстрации 1929 года в Москве было отмечено исполнение духовыми оркестрами «до 60 №№ разных произведений (маршей, вальсов, увертюр, песен)». Среди них «только 10 названий революционных песен» («Интернационал», «Смело, товарищи», «Кузнецы», «Буденный» и т. д.). Остальные же пьесы — или староармейские марши под новыми названиями (а нередко и с сохранившимися старыми), или же садовые вальсы и танцы («Беженка», «Краковяк», «Ту-степ», «Па-де-патинер» и т. п.). Отмечены даже два случая исполнения фокстрота «Аллилуйя».⁵¹

В 1931 году К. Успенская опять-таки отмечала засилье «солдафонских маршей, культивирующих тупое самодовольство и механическую шагистику вместо классовой пролетарской солидарности и организованности». Именно поэтому, несмотря на большую подготовительную работу (разучивание новых массовых песен, радиоинструктаж, раздача листовок с текстами песен и т. д.), духовые оркестры назывались «самым слабым участком работы».⁵² Были зафиксированы марши «Титаник», «Верный друг», «Марш-попури»; новые массовые песни «Нас побить, побить хотели», «Конная Буденного», «Первая Конная», «За морями», «Марш ударных бригад» Б. Шехтера; марши Шуберта, «Походная песня» Бетховена.⁵³ И не случайно начало 30-х годов отмечено проведением целого ряда конкурсов на создание новых строевых и праздничных маршей, танцевальной и эстрадной музыки для духового оркестра.

Что же касается профессионализации духовых кружков, то она, особенно бурно развиваясь в период нэпа, в 30-х годах расцвела уже как неизбежность, с которой вроде бы и бесполезно бороться. Причины этого явления анализируются в статьях, напечатанных летом 1927 года журналом «Музыка и революция».

«Иные оркестры, — писал Н. В. Мирон, — играют почти ежедневно, не исключая и праздников. Не только для занятий, даже для простого отдыха совершенно не остается времени. Используя свои оркестры таким образом, некоторые предприятия и клубы обращают работу кружковцев в тяжелый и изнурительный труд. В особенности требует регулирования игра духовых оркестров на экскурсиях: играют при отъезде, играют в пути, играют во время пешей прогулки и играют танцы на остановках... Все эти несообразности

делают очень трудной воспитательную работу среди кружковцев. Ребята таким образом определенно портятся, у них развиваются халтурные замашки, с которыми бороться очень и очень трудно. Думаем, что этому должен быть положен решительный конец».⁵⁴

В обзоре Секции кружководов-духовиков выделяются три рода деятельности самостоятельного духового оркестра, которые уточняют картину «тяжелого труда», нарисованную Миловым: «1) Духовой оркестр употребляется чаще не для показа своих достижений, а для обслуживания; к этому роду его выступлений следует отнести все демонстрации, экскурсии, а также допущенные в последнее время танцевальные вечера. 2) Духовой оркестр выступает (сравнительно очень редко) в целях показа; к этому роду его выступлений должны быть отнесены вечера показов, выступления по радио и т. п. 3) Духовой оркестр весьма часто играет во время антрактов, еще чаще эти выступления происходят летом в садах».⁵⁵

Наконец, приведем соответствующее место из доклада Р. Пельше на I Всероссийской музконференции: «С мест пишут: „если хоровой кружок загнан в подвал, то оркестр выгоняется на улицу“ ...Оркестры не имеют помещения, не имеют денег, инструментов, не имеют учебных пособий и руководства. В результате оркестры хиреют или начинают халтурить. Так, многие оркестры требуют оплаты за участие в общественных и революционных демонстрациях, как, например, даже в Москве за участие в первомайских торжествах требовали по рублю или по два на человека. Иногда выдвигаются другие требования, как, например, требование валенок, чтобы пойти на демонстрацию (зимой)».⁵⁶

О всех оркестровых коллективах типового состава можно сказать, что они постепенно все более ориентировались на профессиональное искусство (методика работы, репертуар, формы выступлений). Характерным представляется в этой связи возросшее к концу 20-х годов количество совместных выступлений профессиональных и самостоятельных оркестров. Именно деятельность типовых коллективов наиболее широко освещалась печатью, для них разрабатывались методические пособия, готовились кадры руководителей, создавался специальный репертуар. В конце концов они и были признаны единственной моделью развития самостоятельного оркестрового кружка.

Однако в первой половине 20-х годов зарождаются и иные формы инструментальной ансамблевой самодеятельности, которые можно было бы назвать альтернативными. Главная их черта — абсолютизация ненормативности состава и утверждение особого, специфически «самодеятельного» инструментального стиля. Среди этих форм наиболее интересным и массовым явлением представляются т. н. «шумовые», или «ритмо-шумовые» оркестры (в обиходе — «шумовики», «шуморки»). Эта экспериментальная форма приобрела массовый характер именно за счет ее почти исключительно самодеятельного бытования. В этом смысле самодеятельные «шумовые оркестры» 20-х годов представляют собой уникальное и, по существу, неисследованное явление советской художественной культуры.

В декабре 1925 года Г. Авлов на I Всероссийском совещании по художественной политпросветработе высказал оригинальное мнение о музыкальной самодеятельности Ленинграда, которая всегда ставилась всем в пример.

«Говорят, что у нас в Ленинграде есть большие достижения. Да, они у нас есть, у нас существует объединенный рабочий хор в 3000 человек. Этот хор является везде желанным гостем, его приглашают всюду и везде, на всех торжественных заседаниях он является постоянным исполнителем.

Но это явление еще не есть массовое явление.

Этот хор слушают, но он не втягивает. Я никогда не замечал, чтобы вместе с хором пел кто-либо из слушателей. Хор существует просто как академический хор, его так же слушают, как слушают оперу в Мариинском театре или драму в Александринке». Вывод его был таков: «По отношению к оркестровым и хоровым кружкам можно сказать, что это кружки мертвые... У нас нет клубных хоров или великорусских оркестров. У нас есть просто хоры и оркестры, но массовости, жизни мы в них не видим».⁵⁷

Поражает отсутствие возражений на такие яростные «антимзыкальные» выпады. Напротив, в п. 9 резолюции о художественной работе в клубах читаем: «Совещание констатирует, что необходимо внести оживление в работу музыкальных кружков (хор и оркестр). Для этой цели необходимо **внести в них элементы самодеятельности...**» (выделено мною. — С. Р.)⁵⁸ В числе элементов этой «вносимой» самодеятельности названы «более широкая инициатива в области трактования музыкальных произведений», «стремление к

оформлению стихийно возникающего массового музыкального творчества» («возможность на основании литературных текстов создавать собственные композиции»). Таким образом, деятельность исполнительских коллективов традиционного типа квалифицировалась как несамостоятельная, т. е. не самобытно творческая.

Неверно, однако, было бы видеть здесь только реакцию приверженцев театроцентристского «синтеза» на усилившееся обособление музыкальной самостоятельности, стремление ее к самосовершенствованию и саморазвитию. Ведь быстрый рост исполнительского мастерства, наличие постоянных хоровых и оркестровых объединенных коллективов концертного типа — все это привело к возникновению традиции музыкальных олимпиад, концертов под открытым небом. Массовость фигурирует здесь в основном как количественная категория (хор — не 30, а 3000 человек, оркестр — не 25, а 250, слушателей — не 1000, а 50 000 и т. д.). В функциональном же и формальном отношении эти самостоятельные формы вполне идентичны моделям профессионального искусства и традиционного любительского музицирования.

Между тем «творческие» концепции самостоятельного искусства отстаивали его функциональную и формальную (жанрово-стилистическую) самостоятельность и самооценку. И очень часто, особенно в исполнительских видах художественного творчества, основой такой самостоятельности становился отказ от использования готовых, предлагаемых профессиональным искусством форм и средств, или, иначе говоря, с а м о д е л ь н о с т ь.

«Самостоятельность» и «самодельность» в те годы часто стояли рядом. Творчество самих участников кружков, выработка и утверждение совершенно новых художественных форм, изобретение особых приемов и средств — вот суть всех экспериментально-утопических концепций 20-х годов.

Но подобные установки проводить было нелегко, и наибольшие препятствия они встречали именно в сфере музыки.⁵⁹ Попытки самостоятельной инструментальной композиции были редки.⁶⁰ «Большая свобода в трактовании исполняемых произведений» наиболее ярко выразилась в разного рода переделках (упрощениях,⁶¹ купюрах, вставках и т. д.). Поэтому мысль поборников «истинно самостоятельного музыкального творчества» естественно обратилась к изобретению новых инструментов и особых приемов игры на них. Таково, например, содержание предисловия Г. Авлова к

брошюре «Шумовой оркестр», изданной Ленинградским Коммунистическим Политико-просветительным институтом им. Крупской. Заканчивалось оно апологией шумового оркестра, который единственно «дает широкий простор творческой инициативе участников и большие возможности изобретательства».⁶²

Что же представляли собой эти «самodelьно-самодельные» шумовые оркестры, получившие широкое распространение после 1925 года?⁶³ Полная «система шумовика» включала в себя «четыре части:

1 мелодия	2 мелодия	Муз. акк.	Ударный акк.
Пианино (гармоника)	Пианино (гармоника)	Пианино (гармоника)	Большой барабан
Гребенки	Метла	Бутылки	Малый барабан
Картонные трубочки	Корнет	Треугольник*	Бубен
Губная гармоника	Баритон	Рожки велосипедные*	Коробки с гвоздями
	Трубочки жестяные (октавные)	Трубочки жестя- ные (аккордные)	Кастаньеты
		Свистки	Деревянные ложки
		Соловей	Линейка
		Колокольчики*	Счеты
		Молот с наковальней*	
		Трюковые ин-ты	Трюковые ин-ты

* Эти инструменты не тональные и к музыкальному аккомпанементу относятся условно.⁶⁴

«...Особо от всех инструментов стоят пианино или гармоника. Они, входя в три части оркестра, играют самую главную роль в шумовике, являются его основой».⁶⁵

В таком «теоретическом», идеально полном варианте шумовик предстает вариантом обычных «бытовых» или театральных ансамблей смешанного типа с усиленной ударной группой и эксцентрическим использованием немusыкальных предметов (принцип «игры вещью», типичный для эксцентрического эстрадного профессионального театра и некоторых форм театра самодеятельного). Примерно таким же был, например, «эксцентрический шумовой оркестр»

«Синей блузы», описанный в одноименной статье музыкального руководителя первого московского коллектива К. Листова.⁶⁶

На самом же деле, насколько можно судить по публикациям и документам, в самодеятельности преобладали небольшие ансамбли из 10—12 человек, состоявшие в основном из ударных и трюковых инструментов.⁶⁷ Мелодическое и вообще собственно музыкальное начало страдало не только из-за отсутствия в клубах фортепиано и нежелания гармонистов «связываться» с подобными затеями, но и неумения подобрать мелодические инструменты (губная гармоника, игрушечные детские жестяные трубочки и т. д.) по строю. В этом случае, конечно, возникал чисто «какофонический» эффект, в первое время определявший стойкое неприятие шумовых оркестров музыкантами-профессионалами.⁶⁸

Но шумовые оркестры и не имели самодовлеюще художественной направленности: внимание молодежи (а молодежный характер самодеятельности здесь достигал своего абсолюта, ибо участниками «шумовиков» были почти исключительно школьники, студенты и рабочая молодежь до 20 лет) привлекала прежде всего возможность эксперимента, изобретательства, технического творчества, столь престижного в те годы.⁶⁹ В деле изобретения новых «инструментов» (или, что бывало чаще, приспособления для своих целей самых неожиданных предметов быта) кружковцы проявляли невероятную изобретательность и находчивость.

«Самодельные (из сардинных коробок) мандолины» и «имитирующие медную, а отчасти деревянную группу рупора, сделанные из ленты для магазинных касс»,⁷⁰ скороводки как ударный инструмент,⁷¹ взятая из фольклорной эксцентрики, но используемая совершенно иначе пила,⁷² конструируемые и внедряемые в практику специальной лабораторией самодельные инструменты для деревни (из бутылок, чайных стаканов, деревяшек, камней и даже ... «из булавок и иголок»)⁷³ Изобретательство явно преобладало над собственно музыкальными, художественными целями, что, однако, не может ставить под сомнение подлинно самодеятельного и безусловно творческого характера массового движения «шумовиков». Подобного рода изобретательство, связанное с ощущением скорого наступления «НЭМ» (новой эры музыки)⁷⁴ и стремлением к радикальному обновлению не только музыкального языка но и «орудий музыкаль-

ного производства»,⁷⁵ — было обусловлено и чисто прозаическими явлениями, о которых говорилось выше (дефицит инструментов и т. д.) и не носило, таким образом, самодовлеющее художественного характера «лабораторно-экспериментальной» выработки новых форм пролетарской культуры. Однако, не преувеличивая значения шумовых оркестров для развития советской музыкальной культуры, не следует и преуменьшать, а тем более игнорировать его: творческое начало, хотя бы и в кустарных формах «самодельщины», было здесь выражено очень ярко, хотя, может быть, и не было творчеством именно музыкальным.⁷⁶ Кстати, зачинатели «шумового движения» прекрасно осознавали прикладное, несамостоятельное значение «шумовиков». Проявившееся же в конце 20-х годов стремление к концертным формам деятельности решительно осуждалось.⁷⁷

Большинство шумовых оркестров и ансамблей, наряду с «чисто развлекательными» и учебными, выполняло разнообразнейшие «оформительские» задания. В число объектов оформления входили различные жанры самодеятельного театра (инсценировка, живая газета, журнал и кино, «клубная пьеса», клубная политоперетта,⁷⁸ музыкальные эпиграммы,⁷⁹ хоровая декламация, праздничные колонны демонстрантов⁸⁰). Реже «шумовики» использовались на танцевальных вечерах, главным образом из-за своего фонического (а иногда и репертуарного) сходства с «джаз-бандом»⁸¹.

Самодеятельные шумовые оркестры были генетически связаны со множеством общехудожественных тенденций эпохи: начальным периодом освоения джаза, возрастанием роли ритма вообще и «современных машинных, производственных ритмов» в частности; наивной звукописью, воссозданием новой городской звуко-музыкальной среды периода «романтического урбанизма»; теорией и практикой «производственного искусства»; известными опытами профессионального «левого» театра; мюзик-холльноэксцентрической эстрадой и т. д. Несомненно и их родство с «музыкой» празднеств, базаров и ярмарок, с принципом натурально-звуковой рекламы товаров и общим преобладанием естественных (немузыкальных) звуков. Не имея возможности подробно остановиться на исследовании этих связей, отметим лишь три явления, оказавшие прямое влияние на возникновение массового самодеятельного движения «шумовиков».

О первом из них — политической эстраде «Синей блузы» — уже достаточно сказано.⁸¹ Напомним только, что пик ее по-

пулярности и распространения в самодеятельности совпадает с «взрывным» началом популярности шумовых оркестров.

Второй источник — джаз, возбуждавший всеобщее любопытство и ожесточенные споры. Как это часто бывает при освоении нового, к тому же «импортного» музыкального материала (жанра, стиля), представления о джазе были самыми приблизительными и основывались на слухах и полемических заметках в прессе, полных парадоксов и преувеличений.⁸² Во многих из них «шумовой оркестр» часто смешивался, а то и просто отождествлялся с «джаз-бандом». Поэтому уже в конце 1922 года В. Парнах, основатель и руководитель «первого в РСФСР джаз-банда», вынужден был выступить со статьей-опровержением под недвусмысленным названием «Джаз-банд — не „шумовой оркестр“...» В ней находим интереснейшие сведения о самом возникновении шумовых оркестров:

«Появление первого в Р.С.Ф.С.Р. джаз-банда в начале этого сезона вызвало к жизни „шумовые оркестры“ в Москве... Конкурировать с джаз-бандом, показалось в Москве, может собрание шумов. Соперник или двойник, так наивно определили, по-видимому, взаимоотношения между джаз-бандом и шумовым оркестром.

Незнание А вызвало смешение его с В.

Джаз-банд, очевидно, был понят, так сказать, кустарно: „Да, конечно, это фабричный продукт, но давайте сделаем его по-нашему, по-кустарному!“ После строгого их разделения, подчеркивая несамостоятельную, „служебную, подсобную“ роль шумовиков, автор заключал: „Если некоторые элементы джаз-банда и шумового оркестра совпадают, то это потому, что мы ждем и желаем неслыханных музык“». ⁸³ Эта «жажда неслыханных музык», ожидание вслед за революцией политической скорой революции художественных форм — одна из глубинных общекультурных основ самодеятельного шумового движения.

Наконец, отметим здесь ранние советские празднества и массовые зрелища. Праздничная звуковая среда представляла собой нерасчлененное единство музыки, речи и природно-городских звучаний, в число которых входили сирены и гудки, шум моторов, топот ног, ружейная, пулеметная и пушечная пальба и т. д. Во многих случаях применялись и символические шумовые эффекты, как, например, грозный и мощный стук молота⁸⁴ — лейтмотив «симфонии труда», о

которой мечтал А. Гастев в своих пламенных стихах и манифестах. И так же, как в случае с клубными инсценировками, массовым пением и хоровой декламацией, можно говорить о постепенном выделении звуко-шумовых эффектов из праздничного конгломерата, обособлении их в самостоятельную и самоценную сферу. Одной из первых попыток такого рода была «Симфония гудков», дважды организованная Арсением Авраамовым (ноябрь 1922 г. — Баку, ноябрь 1923 г. — Москва). Этот эксперимент по упорядочению хаоса немusикальных элементов праздника и созданию особой звуковой среды в масштабах целого города был типично самодельным как по своей эстетической основе, так и практическому выполнению.⁸⁵

Особую ветвь «шумового движения» составляли деревенские ансамбли из самодельных инструментов, которые их конструктор и пропагандист В. Дасманов настойчиво противопоставлял городским «шумовым». В условиях живой системы фольклорных жанров они не могли получить столь же массового распространения. Слишком многие из стимулов и актуальных явлений, питавших шумовые эксперименты в городе, в сельской культуре начисто отсутствовали. По сути, оставалась одна причина, в силу которой эти ансамбли на первых порах вызывали некоторый интерес, — отсутствие однотипных, т. е. пригодных для оркестра, инструментов. Инструментальная музыка в деревенских клубах и избах-читальнях, как правило, была представлена малыми ансамблями смешанного типа⁸⁶ или солистом-гармонистом, выполнявшим все разнообразные концертно-оформительские функции. Но стремление во что бы то ни стало создать именно оркестр, противопоставить его традиционным сольным и камерным формам инструментального музицирования⁸⁷ приводит к пропаганде в качестве едва ли не единственно возможной в тех условиях формы «деревенского оркестра из самодельных инструментов».⁸⁸

В селе Бобрышево Курской губернии «в течение трех дней (января 1926 г. — С. Р.) в шумовой оркестр вошло 37 человек молодежи, а через неделю уже делегаты волсъезда Советов восторгались при виде раскрасневшихся девчат за гребенками и крепкого парня, колотившего бычьим пузырем по тазу. После игры „Слышишь, крестьянин“ делегаты еле удерживались от пляски под звуки „русского“».⁸⁹

Учитывая все это, ГПП поручил в конце 1925 года Поленовскому Дому разработку самодельных инструментов и методики организации «деревенских оркестров» из них.⁹⁰ Созданная при музыкальной мастерской Дома лаборатория, возглавляемая В. В. Дасмановым, энергично взялась за дело, и уже в начале 1926 года появляются сообщения о первых успехах. Отметим как важную деталь изначально прикладной характер самодельных инструментов: они главным образом предназначались для помощи в работе хоров.⁹¹

Как писал В. Дасманов, «ввиду громадного интереса к самодельным инструментам в деревне, лаборатория в своей работе пошла еще дальше и теперь делает попытку составления целого оркестра (между прочим, ничего общего с обычными шумовыми оркестрами не имеющего) из таких самодельных инструментов».⁹² Смысл последнего замечания раскрывается им в уже упоминавшейся брошюре. В составе «деревенских» оркестров подобного типа отсутствует фортепиано, а также все «трансформированные предметы» фабричного изготовления. Мелодическая группа представлена бутылками, струнными шипковыми (балалайка, мандолина, гитара) и многочисленными «голосовыми» инструментами (гребенки и картонные трубы, разделенные по регистрам и тембру),⁹³ которые придавали такому оркестру характер «вокально-инструментального ансамбля».

Шумовые оркестры, как, впрочем, и все вообще самодельные ансамбли, внесли значительный вклад в расширение палитры профессиональной инструментальной музыки. Свободно-экспериментальный характер, неприятие жестких жанрово-стилистических регламентаций позволяло самодеятельным инструментам не только остроумно выходить из сложных положений, связанных с вынужденным приспособлением репертуара к конкретным возможностям и условиям, но и открывать интересные новые тембровые сочетания, привлекавшие композиторов-профессионалов. К ним относятся, например, многочисленные опыты по введению духовых инструментов в состав великорусских и домровых оркестров, использование народных инструментов в опере,⁹⁴ появления оригинальнейших малых бытовых ансамблей смешанного типа и т. д. И такие факты, как появление уже в первой половине 20-х годов произведений А. Кастальского, М. Красева, Д. Васильева-Буглая, А. Пашенко, в которых используются, на-

ряду с ритмодекламацией, типично «клубные» сочетания фортепиано, ударных и труб, гармоника, молот и наковальня, гудки, а позднее — широко распространенное введение народных инструментов в состав симфонического оркестра и, наоборот — трубы и рояля в оркестр народных инструментов, наконец, «ритмо-шумовые» эксперименты С. Рязова (в коллективных работах ПРОКОЛЛА и самостоятельных произведениях) и Д. Шостаковича, — все это, на наш взгляд, явления не столько саморазвития профессиональной музыки, сколько результат освоения гигантской сферы новых инструментально-бытовых звучаний. И в этом смысле можно действительно говорить о равноправии музыкального самостоятельного творчества в строительстве новой советской музыкальной культуры: оно было не только сферой массового тиражирования произведений профессионального искусства, но и само выдвигало оригинальные и плодотворные творческие идеи, а зачастую само же их и разрабатывало, создавая новые музыкальные явления бытового и художественно-эстетического порядка.

В заключение отметим, что прикладной характер как городских, так и деревенских ритмо-шумовых оркестров проявлялся и в их репертуаре, целиком состоявшем из популярных песенно-танцевальных мелодий. В этом отношении он практически не отличался от репертуара остальных клубных музыкальных коллективов. В. Дасманов в приложении к своей брошюре поместил партитуры (для среднего состава) таких песен, как «Смело, товарищи, в ногу», «Мы кузнецы», «Марсельеза», «Вниз по матушке по Волге». Коновалов и Фаворский привели целый репертуарный список, в который вошли революционные, комсомольские, красноармейские песни, а также русские народные песни и танцы.

Все это даже не общеинструментальный, но именно «общемассовый» репертуар, исполнявшийся как оркестровыми, так и хоровыми самостоятельными коллективами. И совсем не случайно во второй половине 20-х годов в число репертуарных проблем входит не только кризис «агит-музыки» и — как обратная реакция — массовый поворот музыкальных и хоровых кружков к классике, но и настойчивые поиски «своего», дифференцированного по видовому и жанровому признаку, не «тотально песенного» репертуара.⁹⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Далее приводятся цифры, характеризующие динамику роста инструментальных и хоровых кружков в городах с 1 февраля 1927 г. по 1 апреля 1928 г.: хоровые кружки — с 2040 до 2931 (на 45%), музыкальные — с 4594 до 7486 (на 64%). В статье В. Д. Успенского находим важное добавление: «...Состав кружков значительно поредел. В прошлые годы (1925, 1927, 1928 гг.) кружков, насчитывавших свыше 50 человек, было значительное количество, а в настоящий момент эти кружки представляют очень редкое явление» (Музыка и революция. 1929. № 7—8. С. 11). В какой-то степени это объясняется тотальным кризисом концертных форм хоровой работы и переключением внимания кружковцев на иные (музыкально-театральные, эстрадные, «затейнические», олимпиадные) формы.
- ² *Корев С.* Музыкальный фронт перед судом. [М.], 1929. С. 15.
- ³ П. Керженцев писал: «...Следует позаботиться и о музыке. Не только о систематических концертах в десятках мест города, но и о небольших бродячих оркестриках, солистах, певцах, о музыкантах, исполняющих номера на скрипке и фисгармонии и т. д. ...Пусть снова раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на перекресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино» (*Керженцев П.* Творческий театр... С. 181—182).
- ⁴ *Пельше Р.* Основные задачи художественной политико-просветительной работы // Политпросветработа и искусство. М.; Л., 1926. С. 14.
- ⁵ Один из известных деятелей музыкальной самостоятельности Москвы, руководитель многих клубных духовых оркестров Н. В. Милов так описывал историю развития массового оркестрового движения: «Во время мировой войны, в особенности гражданской, спрос на оркестры чрезвычайно возрос. Почти каждая часть, до лазаретов и госпиталей включительно, стремилась иметь свой оркестр... Война кончилась, началось мирное строительство. Люди, бывшие в Красной Армии, слышавшие все время музыку, принесли и в мирную обстановку неперенное желание иметь оркестры у себя на фабриках, заводах и в учреждениях. Тем более, что темп нашего строительства, вовлечение широких масс в общественную работу, праздники с громадным числом участников, все это требует яркого, сочного музыкального оформления, совершенно немислимого при отсутствии духовых оркестров. И вот в настоящее время в одной только Москве насчитывается приблизительно около 200—250 оркестров с числом участников свыше 3000 человек» (Музыка и революция. 1927. № 7—8. С. 8—9). Не случайно также отмечавшееся в подавляющем большинстве материалов тех лет почти абсолютное преобладание среди руководителей духовых оркестров бывших и действующих военных капельмейстеров — в их числе таких известных музыкантов, как Н. Миккель (Ленинград) и С. Чернецкий (Москва).
- ⁶ Политпросветработа и искусство. С. 26.
- ⁷ Вся система массовой музыкальной работы (включая концертное обслуживание, школьное и внешкольное образование, клубные кружки) была направлена на формирование «культурного слушателя», способного к «осмысленному» (в идеале — к творческому) восприятию музыки. В те годы лишь немногие осознавали культурно-социальные последствия подобной установки, ставившей препятствия на пути решения «проблемы культурного расслоения по линии город—деревня». Формула эта принадлежит А. М. Авраамову, который в 1924 г. писал: «...Если крестьянину присущи:

мелкобуржуазная идеология, религиозные предрассудки и все это отражается в его искусстве — песне, то зато он в массе своей активный творец, импровизатор, подлинный мастер песенного склада; «слушанию музыки» его обучать не приходится. Рабочий в массе — естественный обладатель здоровой идеологии, активен политически, но — увы: столь заражен (художественно) мещанским влиянием пригорода и в такой мере уже воспринял пассивную (чисто «потребительскую») роль слушателя, что еще большой вопрос — с чем легче бороться культурнику-коммунисту: с отсталостью первого или с художественной инертностью второго» (Музыкальная новь. 1924. № 9. С. 21).

⁸ Р. Пельше приводит такие цифры «77 тысяч работников искусства... из которых только 1—2 сотни обслуживают деревню...» (Пельше Р. Основные задачи... С. 21).

⁹ Большинство инструментальных ансамблей всех типов были «мужскими», с преобладанием молодежи. Так, на первом губернском партсовещании по вопросам музыкального искусства при Иваново-Вознесенском губкоме ВКП(б) (4—6 сентября 1928 г.) приводились такие цифры: «По данным обследования клубной работы за январь—март 1928 года, в 71 рабочем клубе и 464 красных уголках насчитывается 45 духовых и 54 различных струнных оркестра, 38 хоровых кружков и 2 кружка гармонистов. Всего в рабочих музкружках объединено 3000 человек. Инструментальные кружки состоят преимущественно из молодежи до 22 лет (70%), главным образом мужчин (75—78%). В хоркружках же преобладают женщины (75%) и больше взрослых рабочих» (Музыка и революция. 1928. № 9. С. 37). Именно поэтому в промышленных районах с предприятиями тяжелого ручного труда (металлургические и машиностроительные заводы, шахты, рудники и т. д.), как правило, преобладали именно оркестровые коллективы. См., например: Андронов В. Музыкальная жизнь Уральской области // Музыка и революция. 1929. № 5. С. 28; Фере В. Рабочие музыкальные кружки на рудниках Криворожья // Там же. № 6. Если же появлялись женские оркестры, то это отмечалось как выдающееся достижение. Особенной известностью пользовался женский духовой оркестр Союза коммунальников (рук. Н. В. Мирон). Об организованном в ноябре 1926 г. при другой московской фабрике «Пролетарская победа» женском духовом оркестре рецензент писал: «Оркестр — гордость рабочих фабрики... Можно спорить о том, стоит ли создавать особые от мужчин музыкальные кружки, но несомненно, что работница должна учиться музыке, преодолевая недоступную ей до сих пор, но укрепляющую легкие духовую музыку» (там же, 1928, № 4, с. 28). О женском духовом кружке Советского рудника (Криворожье) см. ст. В. Фере «Рабочие музыкальные кружки...» С. 31. При харьковском клубе «Металлист» с 1926 г. действовал женский неаполитанский оркестр, в 1929 г. насчитывавший в своем составе 30 человек. В репертуар входили произведения Глюка, Моцарта, Шуберта, Грига, Чайковского, переложения украинских народных песен. Этот женский коллектив выступал не только в клубах и воинских частях Харькова, но и в других городах (см.: Музыка — масам. 1929. № 1. С. 29).

¹⁰ Так, рецензент «Музыкальной нови», объясняя слабость, малочисленность и ограниченность деятельности великорусского оркестра клуба им. «Дедушки Чучкова» (Москва, Замоскворецкий район, Союз пищевиков), особо выделяет качество инструментов: они «очень ветхие и малозвучные» (Музыкальная новь. 1923. № 2. С. 32).

¹¹ См.: Музыка и революция. 1926. № 9. С. 15—16. В том же году в Малом зале Дома Союзов впервые демонстрировались медные духовые инструменты отечественного производства (фабрика при Ленгубисполкоме).

По словам Зельдина, «на данной фабрике были изготовлены только корпуса, а «машинки», т. е. клапаны и другие мелкие части, были заграничными (там же, № 11, с. 25—26).

¹² Там же. 1927. № 7—8. С. 9.

¹³ Там же. № 11. С. 41.

¹⁴ Там же. 1929. № 2. С. 9.

¹⁵ Культурная революция. 1928. № 1. С. 24.

¹⁶ Музыка и революция. 1927. № 9. С. 15. Автор обзора подчеркивает, что именно дороговизна, при мизерности дотации на музыкальную работу, ведет к «фатальному распадению оркестра». «Максимум дотации — 2 рубля в год на струны — отпускает правление клуба в Клеткотках... Некоторые кружки даже самооблагаются на покупку струн и иного инвентаря» (там же, с. 13—14).

¹⁷ Луначарский в статье «Великие сестры» писал: «Сейчас уже представляются какой-то необычайной массовости оркестровые и хоровые исполнения. Революция требует (как требовала она в конце XVIII века в Париже) виртуозного массового исполнителя» (Музыка и революция. 1926. № 1. С. 18). О происходящем «уклоне в сторону актуальной виртуозности» в массовом инструментальном музицировании писал в том же году и Б. В. Асафьев (см.: *Глебов Игорь. На реках (из путевых наблюдений)* // Там же, 1926, № 12, с. 35).

¹⁸ На эту мысль наводят известные данные о составах любительских, уличных, цирковых, ресторанных и провинциально-театральных оркестров и ансамблей Европы и США.

¹⁹ Доклад Майкопского пролеткульта о работе по организации городского совета и районных пролеткультов в г. Майкопе // ГА Ростовской обл., ф. 1185, оп. 1, ед. хр. 87, л. 3.

²⁰ Музыка и революция. 1929. № 6. С. 30.

²¹ «По самому своему самостоятельному характеру, ввиду несомненной связанности с производством, с общественной жизнью рабочего класса, каждый музыкальный кружок постоянно должен быть именно „оркестром“, постоянно готовым к выступлениям — в рабочие праздники, при проведении различных общеполитических кампаний, митингов, спортвыступлений, комсомольских смотров; при погребении рабочего товарища, погибшего на производстве, и т. п. Необходимость этих выступлений, оправдывающую собой самое существование кружка, не нужно доказывать. Однако нужно прямо и решительно сказать, что эти выступления „по случаю“ зачастую принимают „эпидемический“ характер и совершенно выбивают кружковца из колеи нормальной и планомерной работы» (там же).

²² Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 32.

²³ Музыка — масам (Харьков). 1928. № 12. С. 8.

²⁴ Оркестр и ансамбль в рабочем быту // Музыка и революция. 1929. № 5.

²⁵ Там же, с. 14. Последнее замечание чрезвычайно важно, так как большинство существующих работ по истории музыкальной самостоятельности односторонне ориентированы именно на индивидуальные особенности ленинградских, московских и так далее коллективов. Между тем уже в 1925 году на I Всероссийском совещании по художественной политико-просветительной работе, созванном Художественным отделом ГПП (Москва, 10—14 декабря), было отмечено решающее значение местных условий в развитии форм и методов самостоятельного художественного творчества, особенно заметное в городах. «...В стадии широко развернутой работы особенно большую роль играют местные условия... Целый ряд течений, множество разноречивых предложений... То, что хорошо

для Перми, не удовлетворяет Ростов, интересный опыт Ленинграда не находит отклика в ряде других городов...» В результате — «неустойчивость многих важнейших методов, огромное разнообразие местных условий, кризис отдельных форм клубной работы». Более того — «даже деревня начинает уже говорить о необходимости индивидуального подхода к каждой местности. Но здесь еще нет такого положения, когда местные условия резко обуславливают именно ту, а не другую методическую установку. А в клубной (городской) работе такое положение уже имеется» (*Корев С.* Итоги I Всероссийского совещания по художественной политико-просветительной работе // Политпросветработа и искусство. М.; Л., 1926. С. 10).

- 26 В качестве примера приводится оркестр Дома рабочих подростков Одесского профобра: «здесь и скрипки, и виолончели, и мандолины, и домры с балалайками, и кларнеты» (там же, с. 15). «По союзу совторгслужащих, — писал рецензент „Музыки и революции“, — 2 апреля с. г. состоялся концерт-просмотр работы неаполитанского оркестра красного уголка Госбанка. Этот вид инструментальной работы дает возможность организовать одиночек-любителей из числа гитаристов и мандолинистов» (*Музыка и революция.* 1929. № 3. С. 33). Такой взгляд на неаполитанский оркестр базировался на реальных формах его бытования в СССР. И не случайно В. Дасманов в своей книге «Деревенский оркестр из мандолин, гитар и балалаек» (1928) вообще не упоминает названия «неаполитанский», хотя говорит в значительной мере именно о нем — о тех «небольших самодельных оркестриках из имеющихся у кружковцев струнных инструментов», которые сплошь и рядом именовались «неаполитанскими».
- 27 «Андреевские» оркестры были распространены в Ленинграде, Ростове, Ярославле, Самаре, Саратове, на Украине; «любимовские» — преимущественно в Москве и прилегающих губерниях.
- 28 «...Полный состав оркестра громоздок, его нелегко собрать. Жизнь же выдвигает часто требование на небольшой состав исполнителей по тому или иному виду музыкальных объединений. Например, соберутся ребята в комнате отдыха, придет охота попеть хором, нужно какое-то музыкальное сопровождение, поедут на экскурсию, особенно по воде, на лодках. В таких случаях нужны 3—4, а то и два лишь музыканта. Какие же инструменты здесь требуются? Не имея руководства, ребята сами составляют нужные им ансамбли. Что же, кроме самодовлеющей гармонии, лучше всего подходит для указанных целей? Из струнных инструментов излюбленные сочетания в рабочем быту — гитара и балалайка, гитара и мандолина» (там же, с. 17). «Однако, — замечает он, — мы знаем, каково художественное содержание таких ансамблей. Гармонии подбираются самими ребятами малограмотно, на слух, мелодии часто искажаются. Если два или несколько инструментов ведут мелодию, то обыкновенно в унисон». Поэтому-то и предлагается «в ударном порядке установить стандарты таких небольших ансамблей по всем видам музыкальной работы и срочно начать издание ходовой литературы...»
- 29 Там же. С. 18.
- 30 См.: Рабочий и театр. 1930. № 31. С. 11. Рассказывая о десятилетней истории коллектива, автор заметки отмечал: «Оркестр на сегодня имеет в своем составе 45 человек (начав всего с 7), из них рабочих с производства 30 человек. Оркестр выступал множество раз, обслуживая клубные вечера, дал несколько больших концертов из произведений русских классиков, является постоянным участником всех трех музыкальных олимпиад. Бригада оркестра в количестве 12 человек ездила весной этого года

- в Новгородский округ. Оркестр... хорошо известен рабочим Ленинграда и радиослушателям по многочисленным выступлениям в рабочих клубах, красных уголках, в воинских частях и на Радиостанции». В Москве подобные выступления проходили с 1926 г. (у хоровых коллективов — с 1925) (см.: Музыка и революция. 1926. № 12. С. 28).
- ³¹ В том числе произведения Лысенко, Леонтовича, Демущого, Степового, Козицкого, Богуславского, Ревуцкого, Вериковского, Глинки, Направника, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Глазунова, Глиэра, Прокофьева, Рамо, Корелли, Глюка, Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Шуберта, Грига.
- ³² См.: Музыка — масам. 1929. № 6. С. 8—9.
- ³³ Народное творчество. 1937. № 9—10. С. 53. «В настоящее время, — писал журнал, — все кружковцы имеют высшее музыкальное образование». Бессменный руководитель оркестра Г. Манилов первым среди руководителей музыкальной самодеятельности был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств УССР».
- ³⁴ См.: Ильин В. Искусство миллионов. С. 64.
- ³⁵ См.: Музыка и революция. 1927. № 5—6. С. 47.
- ³⁶ См. там же. 1929. № 5. С. 23. «Подобный опыт „персифанского“ исполнения, — писал Г. Поляновский, — в симфонических коллективах профсоюзов, если не ошибаемся, практикуется впервые».
- ³⁷ Музыка — масам. 1929. № 10—11.
- ³⁸ См. там же. № 1. С. 13—14.
- ³⁹ Культурная революция. 1928. № 1. С. 24.
- ⁴⁰ См.: Жаворонков Б., Ларионов В. Композиторы и музыковеды Туркменистана... С. 66—67. В 1931 г. Джеббаров ушел добровольцем в Красную Армию, и при Доме Красной Армии г. Мары также организовал ансамбль, с которым выступал в воинских частях и на погранзаставах.
- ⁴¹ Музыка и революция. 1929. № 7—8. С. 35.
- ⁴² Там же. 1927. № 11. С. 37.
- ⁴³ Ильин В. Искусство миллионов. С. 56. Ансамбль участвовал во второй и третьей ленинградских олимпиадах, а также в юбилейной постановке «10 Октябрей» (1927).
- ⁴⁴ См.: Шамаева К. И. Концертная жизнь Киева 1919—1932 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1982. Вып. 3. С. 114.
- ⁴⁵ Музична самодіяльність радянської України. С. 33. Капелла кобзарей, выступавшая 16 и 20 марта 1927 г. в Малом зале Московской консерватории, произвела на москвичей сильное впечатление. Г. Поляновский писал: «Кобза или бандура представлена была в однородном своем облике. Несомненна ее будущая судьба — подразделение на виды: прима, альт, бас и т. д.; так же как домра и балалайка — кобза имеет все данные на дальнейшее свое продвижение и воскрешение в быту» (Музыка и революция. 1927. № 4. С. 30).
- ⁴⁶ «Первый такой оркестр, — сообщает Л. Носов, — был создан в 20-х годах при Харьковском рабочем клубе „Металлист“ под руководством энтузиаста-любителя инженера Л. Гайдамаки» (Носов Л. Указ. соч. С. 34). Возникновение другого подобного коллектива описано Я. Юрмасом: «Крайне интересное и симптоматическое явление это — проникновение на концертную эстраду народных, уличных музыкальных исполнителей. В ноябре (1927) состоялся большой этнографический концерт, организованный с помощью Этнографической Комиссии Украинской АН и Музыкального Общества им. Леонтовича. В концерте приняли участие уличные исполнители (преимущественно слепые) на таких народных инструментах, как гусли, цимбалы, лиры, бандуры, скрипки,

- бубны, гармонии, свирели. Исследователь современного быта киевских уличных музыкантов Ф. Н. Сенгалеви́ч во вступительном слове и в замечаниях между выступлениями отдельных исполнителей сообщал интересные данные об истории народных инструментов и о современной их судьбе. Из лучших исполнителей этого концерта теперь составилс коллектив, который, под „предводительством“ Сенгалеви́ча, пользуется большим успехом в своих выступлениях по рабочим клубам» (Музыка и революция. 1927. № 2. С. 39).
- 47 См.: Селянский будинок. 1926. № 7—8. С. 82; Музыка. 1927. № 4. С. 14 и т. д.
- 48 ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 11, д. 42, л. 281.
- 49 Мы намеренно акцентируем внимание на типичном, массовом репертуаре. В то же время лучшие духовые оркестры исполняли такие сложные классические произведения, как увертюры к операм «Кармен» (Ленинградский клуб текстильщиков «Буревестник»), «Вильгельм Телль», «Свадьба Фигаро», «Волшебный стрелок», марш из оперы «Тангейзер», «Проводы масленицы» из оперы «Снегурочка», Триумфальный марш из сюиты Грига «Сигурд Йорсальфар» (оркестр Пролетарского завода, Ленинград, рук. Н. Миккель).
- 50 См.: Музыка — масам. 1929. № 2. С. 10. «Художественный» репертуар, по словам автора статьи, часто составляли «Кирпичики», «Бубенцы», «Сон негра» и бесчисленные попури.
- 51 См.: Музыка и революция. 1929. № 5. Полные данные учета всех видов художественного оформления этой демонстрации приведены в статье А. Толмачева «Учет массовых демонстраций» (Клуб и революция. 1929. № 10).
- 52 Успенская К. Музыкальное оформление демонстраций... С. 14.
- 53 Автор считает, что здесь, по сравнению с октябрьскими празднествами 1930 г., сделан «большой шаг вперед: тогда учет репертуара духовых кружков не дал ни одной массовой песни, ни одного хорошего марша...» (там же, с. 20).
- 54 Музыка и революция. 1927. № 7—8. С. 10.
- 55 Там же. С. 11. Репертуарная комиссия секции при отборе и аранжировании музыкального материала руководствовалась необходимостью обеспечения каждого из трех видов деятельности своим «совершенно различным репертуаром». По этой причине рекомендовались «лучшие номера салонной музыки (напр., вальсы Вальдтейфеля), хорошо сделанные фантазии-попури из опер и оперетт, идущих в образцовых театрах», «произведения классиков... как иностранных, так и русских».
- 56 Наш музыкальный фронт... С. 33.
- 57 Политпросветработа и искусство... С. 51.
- 58 Там же. С. 66.
- 59 В резолюции III сессии ЦК Всероссийского Пролеткульта (17—21 ноября 1922 г.) читаем: «...В музыкальной области творческая работа может быть проявлена лишь в композиции, остальная работа при отсутствии своего репертуара сводится к нулю» (Горн. 1923. Кн. 8. С. 237).
- 60 Один из примеров такой композиции (и притом коллективной) — фантазия «Праздник урожая», созданная членами «симфонического оркестра почти полного состава» при уездной Свердловской фабрике (Московская губерния, руководитель т. Доршнер). В этом кружке, как сообщал Г. Поляновский, многие занимались композицией (в основном монодической: созданием мелодий, наигрышей и т. д.). «Оперируя всем уже имеющимся материалом, руководитель попытался натолкнуть кружковцев на мысль: создать коллективное музыкальное произведение. Идея

пришлась кружку по вкусу, и скоро закипела работа. Музыканты собрались, обсудили содержание предполагаемого сочинения. Остановились на теме, близкой и знакомой всем кружковцам — связь фабрики, города с деревней. Созданная фантазия „Праздник урожая“ в виде попури получила несколько растянутой, лишенной определенной формы, но очень впечатляющей клубную публику конкретностью изложения: шествие пионеров, пастухи и стада, лесной шум, кузнец и т. д.» (Музыка и революция. 1927. № 12. С. 26 (есть фото)). И форма «попури» (монтажная контрастно-составная композиция), и программно-конкретный характер музыки характерны для мышления самодеятельных музыкантов тех лет. Не случайно и при исполнении чужих произведений этот оркестр всегда «пытался найти конкретную программу сочинения и исполнять согласно принятому плану».

- 61 Особенно характерным явлением в сфере оркестровой самодеятельности были редакции, приспособленные самими руководителями или даже кружковцами к данному конкретному составу. И если по отношению к популярному репертуару это считалось естественным, то подобные «прочтения» классики, вполне понятно, могли вызвать лишь раздражение. Так, например, балалаечно-домровый кружок клуба им. Ильича при фабрике Гознак, несмотря на то что «сыграл свою программу с большим подъемом и желанием», заслужил справедливую критику за включение в репертуар «увертюры к „Кармен“ в детской гармонизации» (Музыка и революция. 1927. № 9. С. 33).

- 62 Коновалов Н., Фаворский В. Шумовой оркестр / Ред. Гр. Авлов. М.; Л., 1927. С. 3—4.

- 63 В данном случае можно почти точно указать начало массового распространения этой формы музыкальной самодеятельности. Подводя итоги I Всероссийского совещания по художественной работе, С. Корев писал: «С одной стороны, мы имеем совершенно определенный уклон наших музыкальных городских кружков к так называемой производственной музыке, к шумовому оркестру, а с другой стороны, часть клубных работников продолжает уверять, что только народная песня может лежать в основе музыкальных клубных кружков» (Музыка и революция. 1926. № 2. С. 23). 1926 год принес с собой настоящий бум «шумовиков», отраженный в лавине публикаций в изданиях самого разного рода. В первой же половине 20-х годов сообщения о самодеятельных шумовых оркестрах можно пересчитать по пальцам. Так, в 1923 г. «Музыкальная новь» с удивлением отмечала, что в одном из клубов Рогожско-Симоновского р-на Москвы «имеется даже шумовой оркестр» (№ 1, с. 39). См. также: *Мейтус Ю.* Шумовой оркестр в рабочем клубе // Рабочий клуб. 1925. № 8; *Чкаников И.* Как устроить шумовой оркестр // Культ-фронт. 1926. № 2; *Истомин.* Шумовой оркестр в избачитальне // Избачитальня. 1926. № 6; *Дасманов В.* Самодельные инструменты // Клуб. 1926. № 8. Разделы о шумовых оркестрах имеются также в кн.: *Гребнев А.* Как вести хоровую работу в клубах. М., 1925; Летние агит-выступления. М.; Л., 1926. К декабрю 1925 г. относится первое упоминание о шумовых оркестрах в материалах специальных совещаний по клубной художественной работе, причем не общего, но уже вполне практического характера. Главполитпросвету предлагалось «усилить издание методических указаний по шумовому оркестру» (см.: Политпросветрота и искусство. С. 69). Наконец, в 1926 г. появляются первые печатные партитуры (в виде ритмо-шумового сопровождения к хоровой декламации).

- 64 Коновалов Н., Фаворский В. Шумовой оркестр. С. 14.

⁶⁵ Там же. С. 15.

⁶⁶ См.: Синяя блуза. 1926. Вып. 40(16). С. 11. В музыкальном приложении вся музыка дана в изложении для ф-но или баяна; ритмо-шумовое оформление было по преимуществу импровизационным.

⁶⁷ О составе таких ансамблей («Начальный этап формирования шумовика» и одновременно «ядро, в которое входят все основные инструменты») см. в книге Н. Коновалова и В. Фаворского «Шумовой оркестр», с. 12. Характерно также предостережение «не злоупотреблять трюковыми инструментами», к которым они относят «тещин язык, чертик, пугач и т. д.» (с. 11). Большие ансамбли были редкостью и, как правило, входили в состав живогазетных или агитпропбригадных зрелищных коллективов. Один из таких «шумовиков» существовал при живгазете «Кирпич» Центрального клуба строителей им. Томского (Ленинград). В состав его входило 18 человек (в том числе 7 девушек); из инструментов использовались трубы, гармоника, скрипка, ударные, картонные трубочки, расчески. Такие «неортодоксальные», свободно-импровизационные составы были характерны для «шумовиков» тридцатых годов (см.: *Ситников Н.* Три года «Кирпичат» // Рабочий и театр. 1930. № 28. С. 9 (на обложке журнала помещено фото оркестра)). В составе живгазеты «шумовик» в 1928—1930 гг. участвовал в 350 выступлений, в том числе во время двух гастрольных поездок на Днепрострой и Свирьстрой.

⁶⁸ Так, Д. Васильев-Буглай в рецензии на книгу А. Гребнева «Как вести хоровую работу в клубах» писал: «Глава о ритмо-шумовых оркестрах совершенно излишня, так как наши клубы и не приемлют такой художественный ансамбль» (Музыка и революция. 1926. № 1. С. 53). Столь же категорично выступили на I Конференции по музыкальной политпросветработе (Москва, 13—14 марта 1926 г.) композитор Н. Рославец и лидер АПМ Л. Лебединский против самодельных инструментов «из бутылок, деревянных дощечек, бумажных трубок», продемонстрированных их автором, членом ОРКиМД и методистом ЦДИД В. В. Дасмановым. Однако практики клубной и особенно деревенской массовой работы «выступили в защиту самодельных инструментов, указывая на отсутствие во множестве глухих уголков СССР вообще каких-либо инструментов и пригодность в определенных случаях «самодельщины» (там же, № 3, с. 36).

⁶⁹ «Нет ничего в шумовике строго определенного, — писали Коновалов и Фаворский, — все зависит от условий и руководителя. Чем больше он и участники проявят изобретательности, тем интереснее будет оркестр» (Коновалов Н., Фаворский В. Шумовой оркестр. С. 11). И далее: «Организовав шумовой оркестр, не следует предлагать только указанные инструменты, нужно дать возможность в деле подбора инструментов проявить собственную инициативу. Для этого надо объявить конкурс на придумывание, изобретение и изготовление инструментов. Этот конкурс дает выбор интересных инструментов» (там же, с. 13).

⁷⁰ *Бонди С. М.* Музыка в школе (из опыта школы им. К. Маркса 7-й опытной станции НКП) // Музыка и революция. 1928. № 4. Далее, в частности, отмечалось: «Говоря об оркестре в школе, приходится иметь в виду, конечно, не духовой и не „симфонический“ оркестр, как вследствие непосильной для школы дороговизны инструментов, так, главное, того, что игра на этих инструментах требует длительной и серьезной выучки. Вместо обычно фигурирующего в этом случае в школе „струнного“ оркестра (т. е. оркестра щипковых инструментов: домр, балалаек, мандолин), дающего крайне бедную, однообразную и довольно неприятную „дрожащую“ звучность, школа им. К. Маркса пытается создать своеоб-

разный школьный „симфонический“ оркестр, используя, наряду с небольшой группой щипковых инструментов.. всевозможные видоизменения человеческого голоса при помощи различных приспособлений. Состав такого оркестра в процессе экспериментирования все время изменяется и окончательно еще не установился. Сейчас он таков: квартет домр, к которым присоединяются имеющиеся у ребят балалайки, а также самодельные (из сардинных коробок) „мандолины“ являются... основной группой, дающей интонацию „голосовым“ инструментам. Роль группы струнных играют особые трубочки с отверстиями, оклеенными пергаментной бумагой („скрипки“ и „альты“ — у девочек и „виолончели“ — большого формата — у мальчиков). Медную, а отчасти деревянную группу имитируют рупора, сделанные из ленты для магазинных касс. К этому присоединяется ударная группа... и эпизодические — от бутылок до трещоток. Такой несколько „экзотический“ состав дает тем не менее довольно интересную звучность и удобен тем, что объединяет в качестве исполнителей большое количество ребят. Репертуар такого оркестра может быть довольно разнообразен — от переложений песен и танцев (напр., восточных) до произведений серьезной музыки» (там же, с. 14—15).

⁷¹ «Кружок увлекся ролью инструмента-сковородки как самоцелью. Есть и более достойные внимания кружковцев музыкальные инструменты». — писал Г. Поляновский о выступлении шумового оркестра Центрального клуба сотворгслужащих на вечере-показе художественных клубных кружков московских профсоюзов для делегатов VII Всесоюзного съезда профсоюзов (19 декабря 1926 г.) (Музыка и революция. 1927. № 1. С. 26).

⁷² «Шумовой оркестр клуба им. Сокольникова, — писал В. Успенский, — существуя уже два года, продолжает вводить новые эпизодические инструменты и выделять из своего состава сольных исполнителей на отдельных инструментах, как пила, флексотон, тубафон и т. п.» (там же, 1928, № 4, с. 28).

⁷³ См.: Музыка и революция. 1926. № 3. С. 33.

⁷⁴ Выражение А. Авраамова, послужившее заглавием одной из его воинствующе-реформаторских статей (см.: Сов. искусство. 1925. № 3).

⁷⁵ Нет возможности даже перечислить все публикации на эту тему; буквально в каждом номере каждого журнала сообщалось об изобретении самых невероятных инструментов, вроде «говорящего и поющего рояля», «руменофона» Л. Руссола, имитировавшего не только шум, но и «голоса» насекомых и т. д. Здесь отметим лишь одно главное различие между музыкальным изобретательством в профессиональном и самодельном искусстве. Если профессионалы основные усилия направляли в сторону электромузыкальных инструментов (многие из которых были предшественниками современных синтезаторов), то самодельность шла по пути «омузыкаливания» бытовых предметов и природных материалов. И лишь вначале здесь можно было видеть попытки реализации давних идей футуристической «музыки шумов», как это хорошо видно, например, в работе «комического шумового оркестра вещей и производственных материалов» ПЕРЕТРУ (передвижной агитационно-эксцентрической труппы Московского Пролеткульта). «Инструментами оркестра, — писал Б. Юрцев, — являются сделанные вещи и материалы, из которых вещи делаются... Параллельно первому — комическому — оркестру разрабатывается и ряд специальных оркестров отдельных отраслей производства. В первую очередь намечены два оркестра: профсоюза металлистов, в состав которого войдут материалы, к которым имеет непосредственное

отношение это производство — как то: комбинации различной стали, медь, листовое и кусковое железо, чугун в различных периодах обработки и пр.; оркестр профсоюза деревообделочников. В результате — оркестр ВЦСПС объединит оркестры отдельных профсоюзов» (Зрелища. 1922. № 6. С. 22).

- 76 А например, музыкально-техническим. Приспособление бытовых предметов для музыкальных целей было характерным не только для 20-х, но и для 30-х гг. См., например, описание одного из самых удачных изобретений такого рода — стулофона рабочего НИИ связи Моравовского — в книге В. Дасманова «Самодельные музыкальные инструменты» (М., 1935. С. 22—23). В 60-е гг. и особенно 70-е оно сменяется собственным техническим творчеством (самодельные электрогитары, синтезаторы, оборудование для дискотек и т. д.).

- 77 Показательна в этом отношении история шумовых оркестров Московского Губотдела Союза совторгслужащих (клубы «Красная площадь» и им. Сокольникова). Они пользовались довольно большой популярностью, выступали на художественных вечерах для делегатов VIII съезда профсоюзов и Международного Конгресса друзей СССР (Дом Союзов, 11 ноября 1928 г.), а летом того же года даже совершили гастрольную поездку по маршруту Ленинград—Кострома—Рыбинск—Иваново—Вознесенск. Но отношение к этой энергичной концертной деятельности шумовиков как «самостоятельной художественной единицы» было противоречивым. Даже в рецензиях одного и того же автора (Н. Демьянова) сталкиваешься с полярно противоположными оценками. 1927 г.: «Шумовой оркестр, как наиболее легкая форма массовой музыкальной работы, возможен и нужен в клубе. Но во всяком случае шумовой оркестр клуба им. Сокольникова, хотя и довольно крепко организованный коллектив, не может послужить образцом для широкого распространения этой формы клубно-музыкальной работы». Через год он отмечал, что гастроль того же коллектива принесла ему «большой художественный успех». Было дано «довольно значительное количество концертов», а также организована «широкая консультация по вопросам организации подобного типа клубных коллективов» (Музыка и революция. 1927. № 11. С. 37; 1928. № 10. С. 28—29).

- 78 Вопрос о клубной политоперетте специально обсуждался на конференции 1925 г. Но еще раньше он был поставлен «в порядке самостоятельности» музыкальными кружками городских клубов. И весьма часто в рецензиях на эти постановки упоминаются ритмо-шумовые оркестры; превращенная в эксцентрическую музыкальную комедию старая агит-фантастическая пьеса А. Крайского «Жизнь вверх ногами» театральной мастерской Центрального клуба совторгслужащих Ростова-на-Дону шла под «специально написанную музыку, исполнявшуюся „балаганным“ оркестром: барабан, труба, рояль, причем на струны рояля были положены разных размеров прямоугольники из стекла, картона и дерева, которые неузнаваемо изменяли тембр рояля... Пьеса выдержала 12 представлений, при наличии в репертуаре „Шторма“, „Амбы“ и „Земля горит“» (Культурная революция. 1928. № 2. С. 27). В работу живого журнала «Металлист» (Ленинград), как сообщал журнал «Рабочий и театр», много оживления вносит шумовой («чумовой», как называют его зрители) оркестр (Рабочий и театр. 1927. № 12. С. 18).

- 79 «Такие эпиграммы могут быть поставлены как самостоятельно драмкружком, клубной живой газетой или группой эстрады, так и включены в состав какой-либо большой постановки, чаще всего типа живой газеты или обозрения». Эпиграммы были чисто пародийным жанром. Так, «эпи-

грамму, написанную на тему „Болдуин предлагает условия бастующим горнорабочим“, шуморкестр иронически иллюстрирует известной песней „Алеша, ша“... и т. д.» (Коновалов Н., Фаворский В. Шумовой оркестр. С. 8—9).

⁸⁰ Во время первоймайской демонстрации 1929 г. в Москве «пляска и пение под шумовой оркестр» были представлены в колоннах Института им. Плеханова и пионерских организаций (Музыка и революция. 1929. № 5. С. 7). Первое же известное нам упоминание о шумовом оркестре на первоймайском празднестве относится к 1923 г. (см.: Горн. 1923. Кн. 8. С. 243).

⁸¹ См., напр.: Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945). М., 1983.

⁸² Прямое влияние джаза видно в рекомендуемых Коноваловым и Фаворским использовании «пауз как удачной провокации для срыва аплодисментов», а также типичных для евро-американской эстрады «выкриков», совершенно чуждых фонически русским эмоционально-речевым аналогам. «Выкрики прекрасно дополняют музыку. Так, например, можно применять выкрик: ха-ха! Этот выкрик следует дополнять рожками и большим барабаном, причем на первое „ха“ барабанщик бьет по тарелке, на второе „ха“ по коже барабана, одновременно прикрывая тарелки. Кроме выкрика „ха-ха“, можно употреблять выкрик „джа“ (в 60—70-е гг. — „Йе-йе“. — С. Р.), который произносится несколько раз резко и дополняется тарелками. Можно оба выкрика соединить вместе, и тогда получится „джяхаха“» (Коновалов Н., Фаворский В. Шумовой оркестр. С. 23, 22).

⁸³ Зрелища. 1922. № 15. С. 11.

⁸⁴ Стук молота использовался, например, как остигательный элемент звукового оформления грандиозного массового зрелища «Взятие Зимнего» (Петроград, ноябрь 1920 г.) (См.: Керженцев П. Творческий театр. С. 143—144).

⁸⁵ Подробно об этом см.: Румянцев С. Коммунистические колокола // Сов. музыка. 1984. № 11.

⁸⁶ Например, в селе Лапоткове Тульской губернии, «где нет оркестра, для кампании импровизируется таковой в „оригинальном“ составе: 2 гитары, скрипка и балалайка» (Музыка и революция. 1927. № 9. С. 15). Обычным был смешанный струнный состав из балалаек, мандолин и гитар, для которого во второй половине 20-х гг. начали издавать специальный репертуар (см., напр., брошюры В. Дасманова «Струнный кружок в деревне». М., 1930 и «Деревенский оркестр из мандолин, балалаек и гитар». [М.], 1928). Он же в 1926 г. писал: «Что касается инструментов, на которых играют в деревне и для которых нужны самоучители, то в общем они довольно разнообразны. Если раньше деревня почти исключительно играла на гармонике и еще, пожалуй, на балалайке, то теперь музыканты стараются использовать и другие инструменты, которые к ним, может быть, случайно попали. В письмах упоминаются, кроме гармошки и балалайки, довольно часто гитара, мандолина, скрипка, фисгармония и изредка рояль. Есть даже универсальные натуры, которые играют на всех упомянутых инструментах, да кроме того еще занимаются и другими видами искусства» (Музыка и революция. 1926. № 6. С. 16).

⁸⁷ Одна из причин — «несвязанность в большинстве случаев с работой избы-читальни гармонистов», которые «часто являются центром объединения хулиганствующей части деревни» (Наш музыкальный фронт. С. 93). Отсутствие оркестров в деревне особенно отражалось на музыкальном оформлении новых советских праздников и обрядов, которые,

- «как правило, отмечаются только речами и бесконечным повторением „Интернационала“» (Музыка и революция. 1926. № 3. С. 32).
- 88 В. Дасманов, отмечая, что в музыкальной самодеятельности деревни «оркестровые кружки занимают одно из последних мест», настоятельно рекомендовал «обратить внимание на шумовой оркестр, который способен занять важное место в музыкально-массовой работе деревни» (Наш музыкальный фронт. С. 100, 106). Он же отмечал широкое употребление «за недостатком фабричных, самодельных инструментов (ксилофон, бутылки с водой, сковородки и т. д.)», стремление к усовершенствованию общеизвестных инструментов («в деревне балалайка никогда не строится по квартам. Строй ее гитарный; этим расширится диапазон») и т. д. (там же, с. 100—101).
- 89 Изба-читальня. 1926. № 6. С. 43. Другой подобный случай из «собственного опыта» описывали Коновалов и Фаворский: «В один из летних вечеров в избе-читальне собралась группа ребят (преимущественно комсомольцев) во главе с гармонистом, с разными инструментами (у кого сопилка собственного производства, у кого балалайка, кто с ведром, некоторые с гребенками и т. д.); грянули „Марш Буденного“: заливается тальянка, лупит барабан, посвистывают свистки. Собрались многочисленные слушатели. С „Буденного“ перешли на „Барыню“, руководитель шумовика первый пошел в пляс. Поплясали, попели, а потом провели и две беседы» (Коновалов Н., Фаворский В. Шумовой оркестр. С. 15).
- 90 См.: Политпросветработа и искусство. С. 69.
- 91 См.: Музыка и революция. 1926. № 3. С. 33.
- 92 Там же.
- 93 В них «самый тон производит голос, а инструмент только изменяет тембр звука и делает его похожим на звук какого-нибудь известного инструмента, например, скрипки, виолончели и т. д. В хоре они бесполезны, но в оркестре занимают очень важное место». Дасманов указывает на способность гребенок «заменить» (имитировать) скрипку и виолончель: «Есть искусники, умеющие давать такой звук, который издали трудно отличить от скрипичного или виолончельного». Дефицит инструментов со всей очевидностью выступает здесь как главная причина «самодельщины». С. 37, 38.
- 94 В мае 1927 г. в Ленинграде на выставке культотдела ЛОСПС прозвучала целая опера («Алеко» Рахманинова) в сопровождении великорусского оркестра. «Опера была поставлена полностью силами кружков клуба Октябрьской ж. д.» (Ильин В. Искусство миллионов. С. 65).
- 95 См., например: Киприянов В., Масляненко Д. В поисках репертуара для народных оркестров // Музыка и революция. 1929. № 7—8. Отмечая, что «внушительная армия» народных оркестров (2000, из которых лишь один профессиональный) «в большинстве случаев питается прежним репертуаром», авторы сообщают о том, что «Государственный оркестр им. В. В. Андреева совместно с рядом ленинградских общественных и музыкальных организаций устраивает в ближайшее время в Ленинградской консерватории общегородской диспут о репертуаре народных оркестров» (там же, с. 20, 21, 23).

**БЫТОВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ.
КОНКУРСЫ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ**

Рубежное значение 1925—1926 годов в сфере массовой музыкальной самодельности убедительнее всего доказывает появление новых монументальных празднично-конкурсных форм. Они не только стали крупнейшими культурными событиями второй половины 20-х годов, но, по существу, определили ориентацию музыкального самодельного творчества на долгие годы вперед.

Наиболее известны знаменитые профсоюзные музыкальные олимпиады и конкурсы гармонистов. Кроме того, существовало бесчисленное множество их вариантов: конференции и съезды «затейников», музыкальные праздники у финнов, латышей и эстонцев, живших в СССР, «парковые» формы, межсоюзные соревнования клубных музыкальных кружков и т. д. Видимо, не случайно наибольшее развитие они получили в сфере музыкальной самодельности. Армия исполнителей, мастерство которых непрерывно росло, уже не могла удовлетворяться формами студийно-кружковой работы; отбрасывается и практиковавшийся долгое время утилитарный подход к музыкальным объединениям. Музыкальная самодельность к началу второй половины периода оказалась способной создать самостоятельный тип монументальной массовой формы на чисто музыкальной основе.

Олимпиады достаточно полно освещены в искусствovedческой и общеисторической литературе. О конкурсах индивидуальных исполнителей-любителей говорится обычно слишком общо. Между тем именно они, на наш взгляд, в полной мере обнаружили важные сдвиги в культурной политике и художественной жизни страны в период подготовки к первой пятилетке. Более того, именно конкурсы, позволившие не только выявить огромную массу талантливых «народных артистов»,¹ пробудить общественный интерес к народной городской и фольклорной бытовой культуре, но и обеспечить приток новых инструменталистов в клубы и учебные заведения,² определили успех олимпиад в их массовом варианте.

Главный социокультурный смысл конкурсов «любителей-одиночек» (гармонистов, балалаечников, гитаристов, певцов, плясунов, рассказчиков и т. д.) состоял в том новом общественном статусе, который благодаря им получила

сфера бытового искусства. Д. Масляненко писал об «интересе к народным инструментам, пробужденном по всему СССР могучей волной комсомольских конкурсов затейников».³ Бытовая художественная культура города и деревни «в лице» ее конкретных носителей становится предметом специального внимания слушателей, музыкантов-профессионалов, партийных, комсомольских и политпросветработников, ученых-искусствоведов.⁴ Она становится объектом культурной политики государства.

Немалую роль в таком решительном повороте к быту сыграл обострившийся в годы нэпа кризис многих традиционных форм клубной художественно-массовой работы, на которые продолжала ориентироваться основная масса руководителей и методистов самодеятельности.⁵ Именно по этой причине инициаторами конкурсов выступили не деятели искусства, а партия и комсомол.⁶

Гармонь рассматривалась как явление не только художественное, но прежде всего социально-политическое. «Гармонист на селе, — писала „Комсомольская правда“, — это сила, вождь, заводила, более того, диктатор. Ведь тот, кто держит в своих руках гармонию, неизбежно влияет на молодежь, от него зависит, будет ли продвигаться в ряды молодежи похабщина или мещанство или настоящая культура и большевистская агитация».⁷ Гармоника — универсальное средство организации досуга — объективно была наиболее мощным пропагандистом того или иного уклада жизни. И в 1926 году «Комсомольская правда» выдвинула лозунг: «Гармонь — на службу комсомолу!»

«Поддержанная широкими массами трудящихся города и села, кампания по использованию гармоники в политико-культурно-просветительных целях приняла в 1926 году целенаправленный характер и вылилась в организацию многочисленных конкурсов гармонистов, — пишет Е. Максимов. — Они проводились низовыми ячейками комсомола на заводах и фабриках, а в сельской местности в избах-читальнях и красных уголках. В первых конкурсах могли участвовать все желающие — без всяких ограничений. Эти соревнования вызвали необычайный интерес... Только за один год в стране прошло 2500 конкурсов. В них приняло участие около 30 000 человек. Помещения, где проходили состязания, были переполнены; число слушателей достигло 3 000 000».⁸ В 1929 году «Комсомольская правда» уже писала: «То, что гармонь изобретена сто лет назад, — сухая и

никчемная справка. Она существует всего три года, но эти три года прошли на службе у комсомола и затмили столетие».⁹

Оценивая значение конкурсов, один из методистов подчеркивал: «Затейники рождены комсомолом, и все их движение носит чисто политический характер».¹⁰ Социально-политическую роль конкурсов гармонистов акцентировал и А. В. Луначарский: «Конечно, человек, который овладел гармонью, овладевает и известным куском музыкального мира... Это может толкнуть его к развитию своего музыкального образования. Но главное значение гармони — общественное, и здесь надо быть подлинным реалистом. И Комсомол был им».¹¹

Эти и десятки других высказываний, многократно подтвержденных практикой организации и проведения конкурсов, «затейнических» конференций, съездов и т. д., недвусмысленно говорят о том, что эстетическая функция, которая позднее выйдет на первый план, в 20-е годы была лишь одной (и едва ли главной) из многих социокультурных функций не только празднично-конкурсных форм, но и всей «государственной» художественной самодеятельности в целом.

Олимпиады и конкурсы при всем их различии выполняли, в сущности, одинаковые функции. Олимпиада — финальная часть соревнования клубных самодеятельных коллективов, т. е., по существу, гигантский конкурс-концерт. В то же время конкурсы гармонистов и других «народных артистов» непременно включали в себя не только концертный, но и праздничный смысл.

Состязательность (конкурсность), демонстративность (концертность) и как бы суммирующая их праздничность (массовость, монументальность, необыденность, отсутствие четких границ между исполнителями и слушателями-зрителями) — вот главные черты олимпиад и любительских конкурсов. Очевидна и прочная эволюционная связь этих форм и с новым городским бытом. Народные и революционные праздники, гулянья, вечеринки, супрядки, вечорки, посиделки и т. д. — все эти бытовые формы содержали в себе состязательность, демонстративность, праздничность, и именно они служили первичным материалом для «драматургических» моделей конкурсов бытовых музыкантов.

Автор одной из первых книг о «затейниках» писал: «Никакой спектакль не заменит для молодежи хорошо органи-

зованного вечера самодеятельности, потому что на нем каждый чувствует себя легко, в товарищеской обстановке, а главное, каждый может себя активно проявить: спеть, сплясать, принять участие в играх».¹² Вечер самодеятельности — заключительная часть затейнических конференций и съездов, в которые часто включались и конкурсы.¹³ Разнообразию культурных смыслов способствовало и агитационно-пропагандистское противопоставление новых форм традиционным (приурочивание затейнических мероприятий к бытовым и церковным праздникам,¹⁴ альтернативные «красные гулянки», «красные супрядки»¹⁵ и т. д.). Некоторые конференции и съезды затейников превращались в многодневные фестивали, совмещающая в себе черты конкурса и олимпиады, а также фольклорного праздника.¹⁶ Поскольку одной из целей было повышение исполнительского мастерства и обогащение репертуара затейников путем приобщения их к «культурной» музыке, к «большому» искусству, в программу большинства городских и деревенских конкурсов входили «показательные» выступления профессиональных баянистов, оркестров народных инструментов, драматических коллективов и т. д.¹⁷ Как правило, они завершали заключительную (художественно-концертную) часть конкурсов. «Торжественная часть заканчивается „Интернационалом“, исполняемым оркестром и всеми присутствующими, — писал Масляненко. — После антракта надо выпустить призеров, членов жюри — музыкантов и под конец показать самое лучшее исполнение артистов-профессионалов на народных инструментах». Там же, где профессиональных сил было недостаточно, рекомендовалось привлекать клубные коллективы или «вместо концерта поставить пьесу А. Жарова „Тимошка-гармонист“»¹⁸ или «продемонстрировать хорошую кино-картину в сопровождении гармониста, оркестра или ансамбля балалаечников, мандолин и гитар, но не в обычном сопровождении унылого, опостылевшего всем кинотапера».¹⁹

Наконец, отметим включение конкурсов любителей в программу олимпиад, лучше всего демонстрирующее их родственность и желанное слияние организованного и неорганизованного (бытового) музыкально-самодеятельного творчества.²⁰ Можно предположить, что именно это «сращивание» (результат целенаправленных усилий по «организации» бытового музицирования, переводу этой, по существу, устной культуры на рельсы профессионально ориенти-

рованного исполнительства) и послужило причиной того, что к началу 30-х годов конкурсы затейников изживают себя как оригинальная форма работы с бытовыми исполнителями.

Что же, однако, представляла собой эта сфера музыкального быта в начале второй половины 20-х годов? Обратимся к указанным статьям Б. В. Асафьева.

В разгар нэпа (1924) ситуация представлялась ему почти трагической. «Самая главная беда, — писал он — оказывается в том, что вновь приобщаемый к музыке городской слушатель проявляет в подавляющем большинстве случаев доподлинно мещанские вкусы и требует отклика на антихудожественные потребности: ему милы пошлые куплеты, его завораживает музыка эксцентрического танцевального жанра, на его чувственность действуют дешевые опереточные танцевальные напевы... Эмоциональная обнаженность чувствительных романсов или пафос грубо сработанных „ритмо-песен“ (пользуюсь этим термином, чтобы определить часто встречающиеся теперь напевы, в которых ритмический остов выпирает наружу при абсолютно неорганизованном или пошло скомпонованном мелосе, при интервальной нескладнице и неожиданных прорывах-паузах) выступают как сильнее всего довлеющие на слух факторы. Этот процесс вульгаризации слуха в стране, обладающей до сих пор в недостаточной мере оцененной народной песнью, к сожалению, оказывается естественным процессом — результатом длительного разложения музыкального быта. Остановить это разложение одним только исполнительским производством и количественно значительным навязыванием музыки различным слоям населения — нечего и думать».²¹

В то же время, отмечал он, «давно уж не ощущалось такого сильного напряжения „быстрого“ воспроизведения музыки и импровизации ее, как теперь: поют, напевают, горланят, насвистывают, барабанят, четко маршируют, отмечают метр, выступают ритмические формулы, изобретают своеобразные кличи, преобразуют слышанные, комбинируют знакомые попевки, инстинктивно нащупывают многоголосие, „рецитируют“, изыскивая строй музыкальной речи, средний между псалмодией и оперным речитативом; наконец, — и главное — ищут форм, выразительность которых была бы адекватна выражаемому эмоциям».²²

Через два года он, обращаясь к музыкальному быту деревни, обратил внимание на опасный процесс одностороннего влияния города на село, куда «хлынули мутные волны городской бытовой музыки низкого бульварного сорта». «...Отсутствие правильно организованного обмена продуктами музыкальной культуры между городом и деревней препятствует проникновению в нее европейски-рациональной системы музыкальных интонаций, присущих так называемой художественной музыке: они проникают, повторяю, в музыкальном „мусоре“ и засоряют тот родник, которым питалась музыка русской интеллигенции».²³ После путешествия, предпринятого им летом 1926 года, Асафьев уже особо выделяет «инструментальные импровизации на гармонике».²⁴ Вывод звучал оптимистически: «...Тупое, машинальное повторение одного и того же напева, видимо, перестало удовлетворять. Не значит ли это, что происходит уклон в сторону актуальной виртуозности от своего рода самовнушения или пассивного „отдавания“ воли назойливо повторяемому мотиву? Новизна многих оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня обратить внимание на указанное явление и отметить его как отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений».²⁵ А в 1927 году он уже указывал на постепенное исчезновение импровизационной культуры в песенном и инструментальном быту, которая «еще три-четыре года тому назад» вселяла в него радость. «Теперь не то, — писал он. — Я не настаиваю на общности факта, но лично я все реже и реже замечаю интенсивную жизнь в уличной песне и процессе творческой импровизации».²⁶ Личное мнение такого поистине гениального слушателя, каким был автор цитированных наблюдений и суждений, заслуживают самого пристального внимания. Тем более что относится оно к сложнейшей проблеме сосуществования и взаимодействия двух типов музыкального мышления — устного и письменного. В условиях интенсивной миграции населения, тотальной перестройки городского и деревенского быта, постоянного экспериментирования учитывались далеко не все ее аспекты, а принимаемые решения часто исходили из одностороннего понимания «государственного музыкального строительства» лишь как приобщения народных масс к профессиональному искусству.²⁷ При этом живая и самобытная народная музыкальная культура (традиционная фольклорная и бытовая городская) как бы оставалась за скобками.

Наиболее ярким примером представляется в этом смысле гармонно-баянная бытовая традиция — и потому, что гармонь была основным бытовым инструментом и в городе и в деревне, и потому, что именно она оказалась главным объектом воздействия новой культурно-музыкальной политики второй половины 20-х годов.

«С ростом общей культуры деревни, ее новыми требованиями и запросами, — пишет А. М. Мирек, — исполнительство „по слуху“ („устное“ — С. Р.) начало отходить на второй план, постепенно замыкаясь в узкие рамки семейной традиции. Избы-читальни, клубы, радио, кинопередвижки, спектакли передвижных театров, выступления концертных бригад, занятия в музыкальных и драматических кружках и другие формы проведения досуга вытеснили прежние гулянки, посиделки, вечера со старой гармоникой. Новым требованиям удовлетворял и новый вид гармоники — баян, имевший несравненно большие возможности».²⁸ По сути, была предпринята попытка в короткие сроки осуществить переход от гармонного (бытового, «устного», импровизационного) к баянному (концертному, самодовлеюще-музыкальному, ориентированному на профессиональное композиторское творчество) исполнительству.²⁹ Как же проходил этот процесс, затронувший все стороны индивидуального самодейтельного музицирования? Об этом рассказывают многочисленные публикации в прессе, книги и брошюры, лучшей из которых была книга Масляненко и Янковского «Затейники».³⁰ Во всех источниках выделяются три момента: а) репертуар, б) стиль исполнения, в) формы бытования и социальные функции.

Репертуар. На первых конкурсах абсолютно преобладали гармонисты-«слухачи» (игравшие по слуху). Пестрота их репертуара отражала реальную картину музыкального быта 20-х годов. При этом особенно показательно отсутствие заметной разницы в репертуаре участников столичных и провинциальных (в том числе и деревенских) конкурсов самого разного масштаба и ранга.

1926. Ленинград.³¹ «Все эти гармонисты-слухачи играют танцы, народные песни с разными вариациями, порой так хитро и затейливо запутанными, что основная мелодия почти пропадает („актуальная виртуозность“ Асафьева! — С. Р.), играют всякие марши, сильно искаженные отрывки из популярных опер и оперетт — „Кармен“, „Сильва“, „Веселая вдова“, „Корневильские колокола“ и т. д. Многие, иг-

рая эти отрывки, не знают, что они играют.³² В разряде бытовой танцевальной музыки фигурировали „Тоска по родине“, „Прощание гладиатора“, „Сон негра“, граммофонные вальсы, „салонные польки“, „Гайда, тройка“, допотопные „Ой-ра“, „Матчиш“...» «Ярче всего выходили народные песни — „Сама садик я садила“, „Последний нынешний денечек“, „Барыня“, „Комаринская“, „Замучен тяжелой неволей“. „Кирпичики“³³ предлагались чуть ли не каждым вторым гармонистом». Звучали также «Среди долины ровныя», «Стенька Разин», «Ванька-ключник» и «Марш Буденного». Немногие гармонисты-нотники «предпочитают вместо песни выступать с разными сложными вещами, вроде „Испанского болеро“ или „Каприччио“ неизвестного автора, с трудными технически, но бессодержательными граммофонными вальсами и маршами: „Да здравствует Европа“, „Грусть“, „Венская ласточка“, „Царица бала“, с увертюрами Бургмюллера и пр. ...Очень немногие играют даже Шопена и Брамса», «отрывки из Чайковского, Грига, Бизе».³⁴

1926. Москва.³⁵ «Три четверти игравших на конкурсах — районных, уездных и даже губернских — исполняли две песни: „Кирпичики“ и „Цыганочку“ (венгерку). Небольшой % играющих показал в примитиве русские народные песни, еще меньше — революционные и совсем уж единицы — художественные произведения классической музыки».³⁶ А. Н. Толстой в своем отзыве отмечал и оригинальные сочинения участников конкурса: «Сейчас я из Москвы, где слышал гениального гармониста. Простой такой человек, но играет изумительно. Его собственная богатейшая композиция (и на какие темы: „Взятие Перекопа“) производит потрясающее, равносильное симфониям Бетховена (! — С. Р.) впечатление. Вот когда начинаешь понимать, за что народ так любит гармонику».³⁷

1926. Саратов. «Репертуар в большинстве случаев несложный... Все игранные вещи пропитаны романтикой, слезоточивой сентиментальностью. А с другой стороны — браваурные марши. Середины нет... Гармонь — вся или в трубных зовах или в безумной печали... Не сыграно ни одной революционной песенки».³⁸

1926. Кострома. «Оказалось, большинство из них (уездных гармонистов. — С. Р.) знают главным образом мотивы народных песен („Дубинушка“, „Березка“, „Во субботу“, сибирские каторжные), революционные („Интернационал“, похоронный марш, „Марш Буденного“, „Марсельеза“,

„Проводы“), плясовые, конечно, распространенные танцы (кадриль, полька, вальс „На сопках...“ или даже „Оборванные струны“).»³⁹

1926. с. Копорье (Ленинградская губ.).⁴⁰ Затейники исполняли краковяки, польки, революционные песни, «песни наших городских салонов». Эти «романсы» исполнялись, главным образом, девушками. К их числу можно отнести «В шумном баре», «Все сметено могучим ураганом».⁴¹ В изобилии была представлена частушка.

1926. Кольчугино (Владимирская губ.).⁴² «Выступавшие исполнили следующий репертуар: 1-й игрок: Интернационал, Па-де-катр, Чардаш и „У студеного ключа“. 2-й игрок: Немецкий вальс, Попурри из танцев, „За серебряной рекой“, Попурри из революционных песен и маршей. 3-й игрок: „Во субботу“, марш, „Яблочко“, „Тоска по родине“. 4-й игрок: „Светит месяц“, „Коробочка“, „Кузнецы“, „Казачок“ и „Во субботу“».

Этот репертуар в основном отражал материал, питавший в те годы бытовое музыкальное сознание, а также и метод его индивидуально-творческого преломления (варьирования, монтаж-попурри). Немногие исключения — сохранившиеся еще местами традиции фольклорного гармонного музицирования,⁴³ попытки создания оригинальных произведений⁴⁴ — лишь подтверждают общее впечатление.

Но уже через год-два, на вторых (как правило, губернских) конкурсах картина заметно меняется.

«Несомненен общий сдвиг репертуара, марши и польки исполняются сравнительно реже, исполняемые же богато варьируются, — писал Г. Поляновский о II Московском губернском конкурсе гармонистов (1 и 7 января 1928 г.). — Народные песни показываются с такими узорами и звуковой росписью, что иногда самая тема воспринимается только как повод, а не как сущность пьесы. То и дело слышны были имена композиторов: Шопен, Шуман, Брамс, Чайковский, Рахманинов. Увертюра к опере „Кармен“ стала уже ходовой пьесой — ее играют и на двухрядке, и на „черепашке“, и на баяне. Играют по слуху, по нотам, более или менее верно, но хорошая музыка — уже не случайная гостья в репертуаре гармонистов, а полновластная хозяйка».⁴⁵ Ему вторил М. М. Ипполитов-Иванов: «...Уже то, что репертуар в значительной степени освободился от банальных частушек и танцев (т. е. от основных бытовых жанров. — С. Р.), что простые гармоник-двухрядки уже не удовлетворяют музы-

кальным запросам гармонистов, это уже известное достижение. Все это указывает, что путь, по которому двинулись гармонисты, взят правильно, что скоро гармоника явится сильным орудием для насаждения музыкальной культуры и что ироническое название „гармошка“ будет, наконец, изжито».⁴⁶ Один из лауреатов конкурса — вагоновожатый Семен Сурдин (двадцать два года, Краснопресненский р-н) исполнил вступление к опере „Евгений Онегин“, а подтвердивший свое лауреатство В. Рожков (двадцать один год, наборщик, Замоскворецкий р-н), впоследствии известный исполнитель и педагог, „кроме большой программы классики продемонстрировал концертную пьесу собственного сочинения“, издающуюся и в настоящее время.⁴⁷ Соответственно, «знающих ноты было 26,2%, слабо знающих 5%, не знающих 65%, в то время как на 1-м конкурсе подавляющее большинство не знало нот». «В настоящий момент, — писали организаторы конкурса, — уже преобладают классические, революционные и подлинно народные произведения в противовес цыганским, легко-жанровым и псевдонародным, господствовавшим на 1-м. Перед нами стоит новая задача: учеба гармонистов. Нами выдвинут новый лозунг „Ликвидация музыкальной безграмотности гармонистов“. И мы видим, как тяга к объединению, к получению знаний все усиливается».⁴⁸

Аналогичные изменения отмечались и в материалах о других конкурсах 1928—1929 годов. В целом можно согласиться с выводом А. М. Мирека: «Заметные изменения в репертуаре для гармоники стали ощущаться уже в конце 20-х годов... Примерно с 1929 года начала издаваться учебная и массовая литература для гармоники. Появились сборники классической музыки, изданные в переложении для двухрядной венской гармоники комиссией по методологии игры на гармонике (при ГИМНе). В эти сборники вошли обработки легких пьес Шуберта, Грига, Чайковского, Бетховена, Моцарта, Пуни в простом изложении по нотной и цифровой системе... В дальнейшем музыканты-любители старались ориентироваться главным образом на нотную запись (эта переориентация заняла более двух десятилетий)».⁴⁹ Параллельно с этим процессом шло бурное развитие профессионального образования (курсы, классы, отделения при Госмузтехникумах, ВРК и т. д.), формирование самостоятельных гармонных и баянных кружков, ансамблей, оркестров, а также постепенный переход с обиходных, массово-

бытовых «венков» и «хромов» на универсальный и интернациональный баян, наиболее пригодный для исполнения «культурной» музыки.

Стиль исполнения. «Устный», традиционно-орнаментальный тип варьирования-импровизации постепенно заменялся «импровизационностью как одним из видов концертирования» (Асафьев), все более приближающейся к вариационным стереотипам европейской музыки письменной традиции. Бытовая манера исполнения, столь поражавшая интеллигентных авторов 20-х годов,⁵⁰ сменяется академически концертным (ориентированным только на слушание) стилем. Постепенно реальностью становилось то, о чем мечтал Асафьев: «Безобразные импровизации современной улицы в процессе оформления под суровым воздействием интеллекта выкристаллизуются в четкие образы».⁵¹

Одним из объектов критики и работы конкурсных комиссий была «безоттеночная», противоречащая критериям профессионального «выразительного» исполнения, манера игры фольклорно-бытовых музыкантов. «Крайне редко, — писал К. Качалов, — можно встретить деревенского гармониста, который бы играл с выражением. Обычно его игра напоминает шарманку без всяких оттенков».⁵² Более тонкие градации выделял в игре деревенских гармонистов Масляненко.

«Первая, самая популярная группа, состоит из веселых парней, которые всегда готовы завести на мосту танцы и грохнуть под самое окно удалую частушку... Другая группа — подлинные музыканты, „таланные“ ребята, искренно любящие музыку, песню. Улица их мало ценит. Под их игру, то слишком тихую и медленную, то чересчур разукрашенную, не так удобно танцевать, как под гармошки непритязательных музыкантов первой группы. Эти „таланные“ ребята любят больше играть для себя... Громыхающая частушка их не удовлетворяет. Они переключаются на свою двухрядку хитрые мелодии „настоящих“ музыкантов, которых слушают по радио или на граммофоне. Упорная работа над своей гармоникой очень часто выдвигает из них серьезных музыкантов». Их аудитория — особенная: «Эту тихую и задушевную игру охотно слушают старики и даже местная интеллигенция».⁵³

Итак, с одной стороны, «громыхающая частушка», ровный форсированный, ориентированный на исполнение на воздухе и танцы звук, а с другой — собственно музыка «для

слушания», в тенденции — ориентация на город, учебу, «культурный» репертуар, профессионализм. Характерно, что условия многих конкурсов 1928—1929 годов уже включали в себя регламентирующие требования как по репертуару, так и по стилю исполнения («выразительность», «художественность» и т. д.).

Формы бытования и социальные функции. «История гармоники есть постепенная эволюция инструмента сугубо бытового предназначения в инструмент профессиональный... Первоначальная ограниченность массовыми жанрами сменялась широтой функций, вплоть до включения в оперные и симфонические оркестры». ⁵⁴ Это общее направление развития гармонно-баянной культуры в России получает резкое ускорение в период 1926—1929 годов. Особенно отчетливо эта ускоренность (во многом искусственно стимулированная) проявилась именно в сфере бытовой самодеятельности.

Прежде всего бытовое инструментальное музицирование получает концертный статус. Явление, существующее в замкнутой микросреде и четко очерченном круге утилитарно-прикладных функций, становится фактом искусства, что сразу отражается не только на репертуаре и стиле исполнения, но даже манере поведения на сцене, костюме и т. д. Кроме того, на место прежней «среды обитания» (улица, парк, поле, лодка, двор) приходит акустически идеальная, выделенная из быта и противостоящая ему сфера концертного зала, клубной и театральной сцены и т. д. Это радикальное изменение среды бытования ускоряет процесс перехода на более приспособленную к новым условиям конструкцию гармоники (баян), приводит к качественным изменениям репертуара.

Во второй половине 20-х годов музыкальная самодеятельность обретает индивидуально-личностную конкретность. Конечно, коллективные «безымянные» формы, традиционно культивируемые клубами, не исчезают; исчезает лишь тот упор на них, который сохранялся со времен пролеткультовских теорий «пролетарского массово-коллективистического искусства». Имена победителей конкурсов становятся широко известны не только в «своей» среде, но и в масштабах города, волости, губернии, а в отдельных случаях и всей страны. И если в печати первой половины 20-х годов почти не встречалось имен самодеятельных музыкантов (представительство было групповым — кружок

такого-то клуба или же профессиональным — «хор металлистов», «оркестр химиков»), то теперь появляются даже небольшие монографические очерки. Сегодня можно назвать имена многих победителей затейнических конкурсов, проследить их дальнейшую исполнительскую судьбу.

Особенностью первых конкурсов было обилие среди лауреатов детей и подростков. Так, в Томске (1927) «отличились баянисты Ваня Вогулов (девять лет), Миша Кононов (одиннадцать лет), частушечница Кемпинская (восемь лет)». ⁵⁵ В Москве (1926) «возраст участников был весьма разнообразен: от 4 1/2 годичного малыша до 65 летнего его дедушки. Были случаи и „семейных трио“: внук, отец и дед... А девятилетний Филимонов весь зал заразил своим воодушевлением и прямо талантливой изобретательностью многочисленных вариаций все той же злосчастной „цыганочки“». ⁵⁶ Сын известного баяниста-профессионала Митя Стрыгин дважды (в двенадцать и четырнадцать лет) побеждал на ленинградских конкурсах. Первую премию получил на 2-м московском конкурсе пятнадцатилетний «фабзяц» из Орехова-Зуева Осипов, «которому вручили прекрасные стенные часы». ⁵⁷

Однако возрастной разнობой был быстро ликвидирован (в том числе за счет все более жестких органичений для участия в конкурсах); детская самодеятельность обрела свои специфические организационно-творческие формы. К концу 20-х годов затейническое движение и его ядро (гармонисты) наряду с «шумовиками» стали наиболее монолитными формами выражения молодежного характера всей художественной самодеятельности в целом. Заметнее всего это было в деревне. Особенности общинного уклада и возрастной психологии с самого начала затейнического движения способствовали здесь относительно большей (по сравнению с городом) возрастной однородности его участников. ⁵⁸

Наибольшие изменения коснулись социокультурных функций бытового гармонного, а потом и вообще всего инструментального музицирования.

«Затейник не просто песенник и музыкант, — писал М. Янковский. — Это и организатор досуга, и воспитатель художественного вкуса, и композитор и поэт улицы. Это — артист-организатор... Улица — это не только аудитория для него, но и вдохновительница, и объект для воздействия». ⁵⁹ Но именно эта традиционная функция «инициативного организатора масс» ослаблялась конкурсами, культурно-

художественная направленность которых (профессионализация, видовая специализация и т. д.) объективно противоречила как «досуговой», так и «агитпропной» концепциям бытового художественного творчества.

Уже в начале 30-х годов стало ясно, что, например, затейническое движение в Ленинграде имеет два основных лагеря: эстрадного затейничества „Смены“ и „затейников — инициативных организаторов культурного отдыха — Пролеткульта». Примерно так же (но без участия Пролеткульта) обстояло дело и в других местах. То, что совсем недавно вызывало всеобщий восторг и интерес, подвергается серьезной критике: «Газета „Смена“ взяла на себя работу культивировать затейническое движение путем разного рода конкурсов индивидуальных исполнителей (гармонистов, балалаечников и проч.). „Смена“ двинула затейников со скomorошьего пути на путь затейников-эстрадников. Везде и всюду выступали затейники „Смены“ и действовали как исполнители, имея перед собой пассивно сидящую публику. Вместо того, чтобы втягивать массу в активное действие, они отгораживали себя от нее занавесом сцены, ожидая аплодисментов, увлекаясь сами своим исполнительством. Погоня за внешним эффектом неминуемо толкала затейников-эстрадников на подражание профессиональным силам эстрады, используя в затейнических эстрадных номерах всю гниль старой эстрады».⁶⁰ Так бытовая функция затейников (в том числе и музыкантов) оказалась под угрозой быстрого наступления профессионально ориентированного самодовлеющего исполнительства.

Аналогичные процессы протекали и в других сферах бытового инструментального музицирования (балалайка, мандолина, гитара и т. д.). Особым размахом индивидуально-бытовое исполнительство на струнных народных инструментах отличалось в Ленинграде. Именно поэтому, в отличие от Москвы и большинства других мест, ленинградские конкурсы затейников с самого начала не ограничивались гармоникой. «Первый же конкурс любителей-музыкантов, получивших впоследствии название затейников, выдвинул на первый план балалайку. Она предстала перед массой слушателей во всеоружии, блестящей победительницей», — писал Д. Масляненко.⁶¹ В числе факторов, определяющих значительно более высокий, чем у гармонистов, уровень исполнительской и общемузыкальной культуры, он называл: дешевизну, «чрезвычайную легкость и быстроту обучения

игре на балалайке», наличие «громадной литературы, определенной, твердо установившейся школы, четких определенных приемов игры, разработанных методик», давнее общественное признание балалайки в качестве концертного инструмента, прочную базу в рабочих клубах, школах, красноармейских частях, высокую нотную культуру,⁶² отсутствие половозрастных ограничений,⁶³ обилие бытовых струнных ансамблей с балалайкой. Репертуар балалаечников — гораздо более «выдержанный», что, однако, не исключало «блестящих проявлений вариационно-импровизационного стиля».

Характерной особенностью II Областного ленинградского конкурса явилось привлечение затейников гитаристов, мандолинистов, «домрачеев». «На этот раз, — писал Масляненко, — Ленинграду удалось поднять совершенно новые пласты затейничества — обширную армию гитаристов». И самым «поразительным явлением, совершенно неожиданным и удивительно ярким, было выступление на этом конкурсе сравнительно многочисленной группы серьезных, тщательно подготовленных любителей-гитаристов в классическом гитарном репертуаре. Если принять во внимание жесткие возрастные условия конкурса (участвовать могли любители до 25 лет), то это явление становится еще более значительным. Молодые ребята — рабочие, служащие, учащиеся — играли на 6-ти струнной гитаре репертуар Сеговии, репертуар европейских виртуозов... Надо было видеть после этого концерта изумление „слушачей“, которые до сих пор лишь копировали гитаристов из кино, подыгрывающих цыганской певице».⁶⁴ Мастерство рабочих Н. Каклюгина, С. Иванова и Георгия Фуникова, который, «не зная нот, поразил даже строгих придирчивых спесов в жюри своим блестящим, ярким, сочным исполнением цыганских запетых и забытых мотивов», привлекало в те дни всеобщее внимание.

По мнению Масляненко, громадное значение имел приезд в 1926 году в СССР знаменитого испанского виртуоза А. Сеговии, после блестящих концертов которого «подавляющее большинство и наших гитаристов перешло с 7-ми струнной на 6-ти струнную гитару». Однако в отличие от гармони-баяна это не привело к качественному изменению бытовых функций гитары и обиходного репертуара: и десятилетия спустя, при преобладании «классического» 6-струнного ее варианта, гитара находилась на положении акком-

панирующего инструмента, а репертуар ее был вполне сопоставим по жанровому составу с эпохой 20-х годов.⁶⁵ Исчезли только классические бальные танцы да отрывки из оперетт. Самое же поразительное, пожалуй, заключается в практически неизменном стиле исполнения, сохранившемся до начала 1980-х годов:

«„Ученого“ гитариста сразу отличишь от слухача... Твердый ритм вырабатывается на вечеринках, где под гитару танцует молодежь. Что же касается основного рисунка мелодии, то с ним слухачи-гитаристы не очень церемонятся: сложный пассаж, трудная постановка пальцев, если с этим затейнику-самоучке не совладеть, упрощаются за счет точности мелодии».⁶⁶

Излишне говорить о том, что гитара, мандолина, а тем более единично представленные банджо и гусли звончатые⁶⁷ — инструменты, бытовавшие преимущественно в городе либо связанные с культурой малых этнических общностей (цитры у эстонских колонистов).

И все же в бытовой инструментальной культуре 20-х годов и конкурснопозейнических формах ее организации центральное место принадлежало гармонике. А. В. Луначарский в 1928 году писал: «Нужно помнить, что, нисколько не будучи врагами так называемого великорусского оркестра, мы должны все-таки подчеркнуть, что он мыслим только там, где существует ансамбль инструментов... Если мы возьмем домру, балалайку в отдельности — она не гелосиста, она не может быть тем центром веселья на посиделках, в хороводе, в каком-либо общении, каким может быть даже одна гармоника».⁶⁸

Широчайшая популярность гармоник, открытые конкурсами возможности использования ее в качестве одного из самых действенных средств «продвижения музыкальнотуры в массы», вступали в противоречие с таким прозаическим моментом, как дороговизна самого инструмента. В годы нэпа основное производство гармоник было сосредоточено в руках кустарей-надомников; нехватка сырья, неразвитость производственной базы привели к значительным повышениям рыночных цен на этот инструмент. Он оказался доступным лишь «непролетарскому элементу»: кулакам, торговцам и т. д.

А. Сергеев, выступая на заседании деревенской секции I Всероссийской музыкальной конференции, прямо говорил: «Наиболее распространенный в деревне инструмент —

гармоника — является совершенно недоступным для той части деревни, которую мы в первую очередь должны организовывать — для бедняка и батрака. Венская гармоника, стоящая от 45 до 150 руб. и наиболее совершенного типа гармоника „Баян“ — от 300 до 1200 руб., могут быть куплены только зажиточной верхушкой деревни». ⁶⁹ Такое положение заставляло методистов и руководителей сельской музыкальной самодеятельности искусственно противопоставлять гармонике иные — массовые, коллективные и реально доступные — формы музицирования: хор, ансамбли и оркестры «народных» (струнных щипковых) и «самодельных» (в том числе «шумовых») инструментов.

В этих условиях необходимы были действенные меры государства. Одновременно с организацией конструкторско-изыскательских работ по созданию оптимальной модели инструмента (секция инструментоведения ГИМНа) началась «систематическая борьба за то, чтобы освободить мастеров, которые гармонь строят, от кулаков, подрядчиков, которые сосут из них кровь и невероятно подняли цену на гармони. Мы уверены, — продолжал Луначарский, — что сумеем организовать артели, которые будут работать под руководством лучших мастеров и производить хорошую гармонию. У нас уже есть такие артели». ⁷⁰ В короткий срок, за 1928—1931 годы, было скооперировано свыше 6000 кустарей, построены и реконструированы гармонные фабрики в Туле, Ленинграде, Москве, Ростове-на-Дону, Киеве, которые перешли к серийному выпуску гармоний и баянов московской системы. Так был преодолен «классово-инструментальный» конфликт в одной из наиболее массовых сфер самодеятельного музыкального творчества.

Несравненно большие трудности представляло объединение гармонистов в оркестры и ансамбли (опять-таки по причине невероятного множества моделей гармоник в период 1918—1928 годов, что осложняло создание однородных по строю коллективов). Так, для того чтобы возник «один из самых удивительных гармонных ансамблей — крестьянский оркестр баянистов села Александровка Азовского района Ростовской области», местным мастерам пришлось «переделать все его инструменты из трехрядных венков. Самый молодой из них — тринадцатилетний Степан Чапкий... был назначен руководителем». Оркестр, в репертуаре которого были «народные и революционные песни, песни гражданской войны, старинные марши, вальсы и польки», вместе

с певцами и танцорами гастролировал по станицам Дона и Кубани в течение всех трех лет своего существования.⁷¹

В 20-х годах самостоятельных гармонно-баянных оркестров было сравнительно немного.⁷² Лишь позднее, с решительным переходом на баян, выступления даже колхозных оркестров становятся обычным явлением.

Что же касается стремительного роста клубных кружков гармонистов, то большинство из них было своеобразной, самостоятельной формой организации учебы и повышения исполнительского мастерства.

С самого начала лавинообразного распространения конкурсов инструменталистов-«самоучек», несмотря на всю их популярность у населения, раздавались голоса, предупреждавшие об опасности одностороннего увлечения конкурсами.

«Теперь, — писал в 1929 году К. Качалов, — когда конкурсы затейников, в особенности гармонистов, стали повсеместно чересчур обыденным явлением, наверное многие присутствовавшие на них не раз задумывались: почему все эти конкурсы отчаянно скучны? И что в них интересного?.. Выходит гармонист, хорошо играет: гладко, бойко, музыкально, и техника ничего. А публика слушает невнимательно, даже позевывает».⁷³ При необыкновенной частоте их конкурсы во многих местах превращались в обычные концерты, интересные лишь самим участвовавшим в них⁷⁴ (тем более что в качестве призов фигурировали такие полезные и в высшей степени «престижные» в то время предметы, как стенные часы, велосипеды, громкоговорители, не говоря уж о новых гармониках и баянах...). Съезд гармонистов в Бобруйске призывал затейников «не увлекаться одной лишь погоней за техническими достижениями в своей игре, Затейник должен и играть, и петь, и создавать новые песни».⁷⁵ Инициатор первых конкурсов — Ленинградский обком ВЛКСМ в 1930 году принял следующую резолюцию:

«Рассматривая затейничество как важный вид массовой агитпропаботы, президиум (Совета по художественной работе) считает вредным увлечение однобоким индивидуальным исполнительством эстрадных номеров подражательного полупрофессионального характера, стремящихся к поверхностному развлечению аудитории. Подобное подражание, чисто развлекательное индивидуальное затейничество должно быть переводимо в формы массовой затейнической агитпропаботы».⁷⁶

Формы такой работы разрабатывались РАПМ в Москве (опыт ЦПКиО), Методцентром и МОКО (мастерской организаторов культурного отдыха) Ленпролеткульта и т. д. Однако все они прямого отношения к музыкальной самодеятельности уже не имели, ибо в основе их лежали принципы агитационного театра малых форм.

Кризис любительских музыкальных конкурсов, превратившихся в обычные «показательные выступления», требовал поиска новых празднично-соревновательных форм, в которых гигантские исполнительские силы, «вышедшие из народа», могли бы найти себе достойное применение. И какое-то время эта проблема успешно решалась с помощью олимпиад и других организационных форм пленэрных «концертов-зрелищ».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Член жюри I-го Московского губернского конкурса гармонистов Л. С. Сосновский писал: «Их имена известны не далее одной деревни, одного завода, одного квартала. И тем не менее это настоящие народные артисты. Они вышли из народа. Вернее, они никуда не вышли. Они остаются в народе. И их искусство принадлежит народу, только народу» (Цит. по: *Масляненко Д., Янковский М.* Затеяники. Л., 1929. С. 43).

² Именно в этом состояла одна из основных причин уже упоминавшегося ранее «инструментального бума» второй половины 20-х гг. Так, одно из основных препятствий в развитии клубной инструментальной самодеятельности — жестокий дефицит инструментов — «сразу» преодолевалось благодаря тому, что армия бытовых музыкантов на конкурсы, а затем и в кружки, на курсы и т. д. шла со своими личными инструментами. И не только на конкурсы, а, скажем, на семейные вечера, многие из которых играли ту же «свободно-состязательную» роль. «В пригласительных билетах было и обращение к членам клуба принести с собой музыкальные инструменты: гармоники, балалайки, мандолины, гитары... Оказалось, что были уже готовые ансамбли, они уже ранее собирались в общегитии. Ансамбли были таковы: балалайка, мандолина и гитара; гармоника и мандолины, 2 гармоники, балалайка и плясун... На этом вечере хор. руководитель смог пополнить свой хор. кружок и учесть музыкальность и вкусы клубной массы» (*Музыка и революция.* 1926. № 7—8. С. 17).

³ *Масляненко Д., Янковский М.* Затеяники. С. 29.

⁴ Возьмем лишь творчество крупнейшего советского музыковеда Б. В. Асафьева. Именно в 1924—1928 гг. он создает основные работы по музыкальному быту современности: «Кризис музыки» (1924), «Музыка города и деревни», «На реках» (1926), «Бытовая музыка после Октября» (1927—1928). При МУЗО Государственного института истории искусств в Ленинграде активно работал «Кабинет по изучению музыкального быта и форм музыкальной деятельности», входивший в состав руководимой Асафьевым секции музыкальной культуры (см.: *Музыка и революция.* 1928. № 11. С. 47; № 12. С. 11—16).

- ⁵ В одной из редких для первой половины 20-х гг. статей о гармонике читаем: «...Наиболее музыкальные и талантливые из рабочих и крестьян ушли, что называется, „в гармонику“. У нас принято считать гармонику кабацким инструментом. Это неправильно». Показателен и конечный вывод статьи: «Через гармонику можно привлечь к музыке широкие массы рабочих; гармоника может стать (помимо ее самоценности) тем, чем лубочная и полулубочная литература является для серьезной книги: ступеньками, ведущими вверх» (Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 7).
- ⁶ XIII партконференция (январь 1924 г.) и XIII съезд РКП(б) рассмотрели в числе других вопросы политико-воспитательной работы в деревне и среди молодежи. Эти решения получили развитие в резолюциях XIV партконференции (апрель 1925 г.) (см.: Основные вопросы деревенской работы. М., 1926). Затем последовало I Всесоюзное совещание по художественной работе среди деревенской молодежи (ГПП и ЦК ВЛКСМ), в решениях которого уже предусмотрена организация любительских конкурсов (см.: Организация отдыха, досуга и развлечений деревенской молодежи. М.; Л., 1927).
- ⁷ Комсомольская правда. 1926. 19 июля. Цит. по: Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. М., 1979. С. 25.
- ⁸ Там же. С. 28.
- ⁹ Розенфельд М. Три года и сто лет // Комсомольская правда. 1929. 31 янв.
- ¹⁰ Михайлов Н. Затеяники. М.; Л., 1930. С. 53.
- ¹¹ Смена (Л.). 1928. 7 февр. «Комсомол не ставил перед собой вопроса, как вообще сдвинуть деревню навстречу культурной музыки, — продолжал он, — а Комсомолом был задан вопрос — каким образом там, где живут массы, и в особенности в деревне, всюду организовать веселье так, чтобы получился известный политически-благоприятный привкус и воспитательный привкус так, чтобы музыка, вторгшись, сделалась врагом водки, хулиганства, так, чтобы образовалась многотысячная, десятиктысячная сеть, служащая проводником культурного веселья. Вот на что мы и направились».
- ¹² Качалов К. Как организовать затейников. М.; Л., 1929. С. 48. Слово «затейник» первоначально обозначало всех «художественных организаторов быта», т. е. всех вообще бытовых исполнителей-любителей. «Ясно, что под это понятие подходят все музыканты, запевалы, плясуны, игруны, рассказчики, балагуры, словом, все, обладающие какой-либо выявленной художественной способностью, могущей заинтересовать молодежь» (Там же. С. 5).
- ¹³ «После доклада сразу же идет постановка; затем проводится конкурс... Если же конкурса нет, то прямо можно переходить к играм, танцам, перемежая их с отдельными выступлениями затейников и желающих из публики» (там же, с. 23). В таком варианте конференция представляла собой некий гибрид, «доклад-гулянье».
- ¹⁴ См. там же. С. 48.
- ¹⁵ О типах «супрядок» и других традиционных форм досуга (определенных Всесоюзным совещанием по культработе среди деревенской молодежи как объекты для преобразования, вытеснения) см. подробно: Михайлов Н. Деревенские затейники. М.; Л., 1927. С. 14—18.
- ¹⁶ «В конце ноября 1927 года в Бобруйске собрался окружной съезд затейников-гармонистов с деревень, с красноармейских частей, из городов и местечек... Вместо трехчасовых докладов делегаты разворачивали свои голосистые гармошки и наигрывали народные бытовые мотивы, революционные песни. В перерывах устраивались танцы, игры, пели хо-

- ры. Конференция затянулась на 4 дня» (*Масляненко Д., Янковский М. Зате́йники. С. 53*).
- 17 Так, на I Волостной конференции затейников (14 сентября 1926 г., с. Копорье Троицкого уезда Ленинградского округа) выступал известный ленинградский баянист-профессионал, член жюри I Ленинградского конкурса гармонистов и балалаечников Л. Д. Рахолло. На этом конкурсе выступал «народный оркестр Дома Красной армии под руководством члена жюри В. П. Киприянова, а в 1928 г. (II Губернский конкурс) — Государственный великорусский оркестр им. В. В. Андреева под управлением председателя жюри заслуженного артиста республики Ф. А. Нимана. Заклочительным аккордом II Московского губернского конкурса гармонистов стало выступление Первого симфонического оркестра баянистов под упр. Л. М. Бановича с произведениями Бетховена, Грига, Ипполитова-Иванова, Прокофьева и с русскими песнями», а также «лучших академических артистов» (там же, с. 80).
 - 18 Эта «пьеса» (инсценировка поэмы «Гармонь») была показана драматическим коллективом клуба ВЦИК им. Свердлова на II Московском конкурсе (январь 1927 г.) (см.: Клуб. 1927. № 6. С. 64).
 - 19 *Масляненко Д., Янковский М. Зате́йники. С. 80*.
 - 20 Во время II Ленинградской олимпиады «по окончании массового концерта были организованы конкурсы музыкантов-любителей на всевозможных народных инструментах с призами Музпрода, присуждаемыми специальной комиссией» (Музыка и революция. 1928. № 9. С. 32). О III Областном ленинградском конкурсе (1929) в том же издании читаем: «Обычно на Олимпиаду сходится свыше 50 000 человек. В нынешнем году этот грандиозный праздник рабочей музыкальной самодеятельности объединяется с праздником затейников, любителей самоучек...» (там же, 1929, № 2, с. 37).
 - 21 Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 106.
 - 22 Там же. С. 113.
 - 23 Музыка и революция. 1926. № 3. С. 8. Интересен приводимый автором пример — «„дивертисменты“ в двух отделениях», наблюдавшиеся им в праздники в полуфинских деревнях верстах в 40—50 от Ленинграда: «В первом водят хоровод по старине. Водят хором чинно, словно по ритуалу. Зрители благоговейно созерцают. Второе отделение: современные танцы и частушки под гармонь. Все интонации — иные. Иное и поведение слушателей» (Там же. С. 6—7).
 - 24 Музыка и революция. 1926. № 12. С. 34—35. Эта маленькая заметка представляет исключительный интерес с точки зрения восприятия человеком сугубо «письменной», «ученой» музыкальной культуры бытового «примитива» тех лет. Тонкость анализа импровизационного стиля гармонистов подкрепляется меткими сравнениями с вершинными достижениями современной профессиональной музыки (например: «Подголоски и гармонические сочетания вপুরе Стравинскому»).
 - 25 Там же. С. 35.
 - 26 *Глебов Игорь*. Бытовая музыка после Октября // Новая музыка. Г. 2. Вып. 1. Октябрь и новая музыка. Л., 1927—1928. С. 28.
 - 27 Одно из таких решений — «количественно значительное навязывание культурной музыки», о котором писал Асафьев. «Около 50% широкой аудитории до сих пор не приобщено к музыкальной культуре. Это указывает на необходимость не только интенсифицировать насаждение музыки в рабочих районах, но и изменить как-то принцип введения в музыку рабочих масс...» (Музыка и революция. 1928. № 12. С. 16). «Насаж-

- дение культурной музыки» — путь, по которому в те годы шла большая часть теоретиков и практиков музыкально-массовой работы.
- 28 *Мирек А. М.* История гармонно-баянной культуры в России. Производство. Экономика. Бытование. Исполнительство. Педагогика. Репертуар. Издания. Дисс. ... д-ра искусствоведения. Л., 1980. С. 253. (На правах рукописи. Б-ка Гос. института искусствознания).
- 29 Программа этого перехода кратко изложена в условиях I Московского конкурса гармонистов, организованного ЦК ВЛКСМ и МГСПС при содействии «Комсомольской правды», «Рабочей газеты» и «Молодого лениградца». Конкурс преследовал следующие цели: «1) Выявить лучших в Москве гармонистов-любителей. 2) Создать и поднять интерес и желание у гармонистов к повышению качества игры на гармонике, к изучению музыкальной грамоты (умение играть по нотам и т. д.), улучшению подбора репертуара. 3) Привлечь внимание композиторов к гармонике как к инструменту, достойному приложения их творчества (сочинение специальной музыки и т. д.)» (цит. по: *Мирек А. М.* История гармонно-баянной культуры... С. 244). Возраст, тип инструмента, репертуар на всех первых конкурсах не ограничивался.
- 30 Ценность ее состоит еще и в том, что она написана музыкантами и с позиций музыкальной бытовой культуры. «Гармонист, балалаечник, гитарист — это 99 из 100 затейников, — читаем в предисловии. — Но за собой они ведут отряды вдохновенных запевал, веселых организаторов новых игр, забав, развлечений. Затейническая армия музыкантом не ограничивается, но музыкантом руководится» (с. 3). Критикуя авторов за «крупные ошибки» (отождествление понятий «исполнитель» и «затейник», преувеличение роли музыкантов в быту), лениградские пролеткультовцы И. Усанков и В. Гольцберг делали следующую оговорку: «1929 год — год особенного расцвета массовой музыкальной работы, год пышного развития самодельной эстрады, культивируемой газетой „Смена“ как основной и единственной формы...» (*Усанков И., Гольцберг В.* Сегодня и завтра затейнического движения. Л., 1931. С. 9).
- 31 I конкурс любителей гармонистов и балалаечников открылся 17 октября 1926 г. в Актовом зале Смольного. «Каждому затейнику предлагалось сыграть две вещи. Одну он играл полностью. При исполнении второй жюри, при помощи звонка, могло прекратить игру затейника или предложить ему сыграть что-нибудь другое (протяжное, веселое, технически более сложное и т. д.)» (*Масляненко Д., Яковский М.* Затейники. С. 79).
- 32 Воспринятый «на слух» материал не осознавался как авторское, «чужое» произведение, но «присваивался» бытовым исполнителем и служил основой для индивидуальной импровизационной обработки. Это — остатки дореволюционных традиций гармонно-баянной интерпретации классики. «Первые два десятилетия XX века классические произведения исполнялись в основном „по слуху“, со значительными упрощениями, купюрами и даже собственными дополнениями. В таком вольном изложении („устном“ варианте. — С. Р.) звучали „Эгмонт“ Бетховена, Рапсодия Листа, вальсы Шопена, пьесы Брамса и Шуберта. Качество воспроизведения в данном случае не являлось главным. Слушателей удивляла новизна номера» (*Мирек А. М.* История гармонно-баянной культуры. С. 223).
- 33 Эта необычайно популярная в середине 20-х гг. песня на слова П. Германа была постоянным объектом жестокой критики профессиональных музыкантов всех направлений. «Основное в „Кирпичиках“ — алкоголь, дурман, они — притупляющее сознание средство, — писал один из вождей РАПМ Л. Лебединский. — Между прочим, масса поняла, по-

чувствовала основное содержание этой песни, отбросив никак не вяжущий с ним „революционный“ текст. Теперь „Кирпичики“ поют так: „тут я милочку по затылочку шандарахнул слегка кирпичем“. Слова эти, как нельзя лучше, характеризуют состояние, вызываемое у человека этой песней» (Пролетарский музыкант. 1929. № 3. С. 5). Однако и Лебединский, и большинство позднейших исследователей, указывая на вальс С. Бейлезона «Две собачки» как мелодическую основу «Кирпичиков», все же приписывают авторство музыки В. Кручинину. Но с меньшим основанием автором ее можно считать М. Макарова, вместе с А. Кузнецовым и Я. Попковым входившего в состав знаменитого трио баянистов Театра имени Мейерхольда. Именно Макаров в 1924 г. «с легкой руки Мейерхольда, заставившего Петра (в „Лесе“ Островского) играть вместо гитары на баяне», — «бросил мелодию старинного вальса», которая «как искра облетела всю страну...» (*Масляненко Д., Янковский М. Затейники. С. 56, 43).*

³⁴ Там же. С. 40—41, 49.

³⁵ В Москве система проведения конкурсов была многоступенчатой (районные, уездные, городские, губернские). Заключительные туры проходили в клубе им. Кухмистерова и ГАБТ (декабрь 1926). Кроме того, московские конкурсы были однородны в жанровом отношении: в них участвовали только гармонисты.

³⁶ Музыка и революция. 1927. № 1. С. 26.

³⁷ Цит. по: *Максимов Е.* Ансамбли и оркестры гармоник. С. 30.

³⁸ Цит. по: *Мирек А. М.* История гармонно-баянной культуры. С. 248.

³⁹ Там же. С. 251.

⁴⁰ Воскресенье 14 ноября 1926 г. «В небольшом зале Копорской избывчитальни присутствовало, несмотря на бездорожье... около 400 человек их 15 районов волости радиусом в 17 верст» и среди них — «не менее 40% взрослых» (см.: *Михайлов Н.* Деревенские затейники. М.; Л., 1927. С. 37).

⁴¹ Там же. С. 40. Д. Масляненко добавлял: «Крестьянская девушка спела романс „В шумном баре“, а потом на бис — „Шумит ночной Марсель“. Оказывается, эта „культура“ от дачников, которые минувшим летом случайно попали в копорскую глушь». «Торжество, — сообщал он, — закончилось далеко за полночь» (*Масляненко Д., Янковский М. Затейники. С. 52).*

⁴² «17/XI-26 г. на товарищеском чае, устроенном для взрослых рабочих правлением Рабклуба имени „Карла Маркса“, было проведено соревнование на звание лучшего гармониста завода» (приняли участие четыре исполнителя на венских гармониках) (Музыка и революция. 1927. № 1. С. 37).

⁴³ Одно из таких выступлений (Ленинград, 1926 г., зал Тимирязевского домпросвета, чернорабочий с машиностроительного з-да Печников со «старомодного двухрядной ливенкой») описывает Д. Масляненко (см.: *Масляненко Д., Янковский М. Затейники. С. 43).* В концертной по типу организации и модели (установки) восприятия ситуации такие выступления уже в 1928 г. воспринимались как исчезающий реликт «устной» культуры, фольклорный «экзот», как бы в одном ряду с заполонившими профессиональную эстраду «песнями народностей», экспонатами выставок «кустарного искусства» и т. д.

⁴⁴ Ленинград, 1926: «Один баянист, старый бухгалтер („лет 50, играет на своем баяне лет уже 20, а нот никак не соберется выучить“), сочинил целую музыкальную картину, перед исполнением которой он произносил вступительное слово — своего рода программу». Другой «гармонист, де-

ревенский парень, рабфаковец, сочинил музыкальную картину „Дневник буденновца“, вальс „Жизнь зовет“ и др.» (там же, с. 41). Эти черты — сюжетно-событийная программность, жанр «картины», собственный комментарий — типичны для самостоятельного художественного творчества в целом.

- 45 Цит. по: *Масляненко Д., Янковский М. Затейники*. С. 61. Интересно и другое наблюдение Поляновского: «...Профессия исполнителя накладывает яркую печать на характер исполнения, трактовку и на выбор репертуара. Так, у красноармейцев — чеканный маршевый ритм, лаконичная строгая форма исполнения, у совторгслужащих — наряду с известным музыкальным вкусом — явный налет сентиментальности». Здесь видны тончайшие нюансы быстрого перехода от устно-бытовой к профессионально-концертной традиции.
- 46 Комсомольская правда. 1928. 25 янв.
- 47 *Мирек А. М. История гармонно-баянной культуры*. С. 249.
- 48 Музыка и революция. 1928. № 1. С. 33.
- 49 *Мирек А. М. История гармонно-баянной культуры*. С. 251—252.
- 50 На I московском конкурсе «большинство играло уверенно, размашисто, с удалю; старики, играя, покрывали, молодежь даже пританцовывала» (Музыка и революция. 1927. № 1. С. 26). На деревенских конкурсах многие гармонисты вначале выступали одновременно и как певцы, плясуны.
- 51 Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 120.
- 52 *Качалов К. Как организовать затейников*. С. 20.
- 53 Там же. С. 39.
- 54 *Мирек А. М. История гармонно-баянной культуры*. С. 2.
- 55 Цит. по: *Марченко Ю. Г. Очерки культурного развития рабочих Сибири (1920—1928)*. Новосибирск, 1977. С. 157.
- 56 Музыка и революция. 1927. № 1. С. 26.
- 57 Все остальные лауреаты — молодые люди от 21 до 23 лет. Исключения составили студент Марков (29 лет, Бауманский р-н), игравший на «черепашке», и единственная отмеченная премией (концертино) женщина — домашняя хозяйка из Богородска Бернштайнис (39 лет) (см.: Музыка и революция. 1928. № 1. С. 33).
- 58 Интересны в этой связи данные, опубликованные Н. Михайловым. Вот, например, социологический «портрет» конференции в Копорье: «По социальному составу: крестьян — 83% (преимущественно середняки), рабочих и батраков — 12%, служащих, в том числе учителей — 5%. По партийности: беспартийных — 59%, членов ВЛКСМ — 32%, членов ВКП(б) — 9%. По возрасту: свыше 30 лет (старший возраст 56 лет — цитрист из Копорья) — 8%, от 25 до 30 лет — ---, от 20 до 25 лет — 53%, моложе 20 (младший возраст — 16 лет) — 39%» (*Михайлов Н. Деревенские затейники*. С. 34—35).
- 59 *Масляненко Д., Янковский М. Затейники*. С. 6.
- 60 *Усанков И., Гольцберг В. Сегодня и завтра...* С. 47, 27.
- 61 *Масляненко Д., Янковский М. Затейники*. С. 31.
- 62 «Две трети выступавших на конкурсе балалаечников знали ноты» (там же).
- 63 «Очень характерно, что на балалайке охотно играют и девушки. Девушка-гармонист — это почти редкость. На I конкурсе была лишь одна баянистка-комсомолка Лубина, одна гармонистка была и на II-м конкурсе. ... Одна из них (девушек-балалаечниц. — С. Р.), Катя Титова, взяла даже премию на 2-м конкурсе» (Там же. С. 34).
- 64 Там же. С. 63, 38.

⁶⁵ «...Если вы внимательно прислушаетесь на экскурсии или на вечеринке к гитаре в руках рабочего подростка, вы услышите, что гитара — только аккомпанемент к мандолине, к домре, к балалайке, что без поющего гитара — ноль» (там же, с. 28). Впрочем, конкурсный репертуар «слушачей» был достаточно разнообразен: «Вальс „Диситин“ (он же „Дастини“, он же „Дистиния“), „Испанское болеро“, „Ковбойский танец“, „Мателот“, танго „Сильнее смерти“, отрывки из „Желтой кофты“ и „Танца стрекоз“ — очень популярных в Ленинграде оперетт. Очень часто и охотно исполняются вальсы „Разбитая жизнь“, „Осенний сон“, даже андреевский „Фавн“, всякие „Сербияночки“, „Цыганочки“, „Две гитары“ и бесконечная цепь цыганских старых, новых и новейших романсов, подхватываемых налету в кино, с эстрады летних садов, пивнушек, ресторанов и кабаре. Старая народная песня отходит на второй план... на втором плане также революционный и современный бытовой репертуар... Только „Марш Буденного“ неизменно пленяет сердца всех затейников (фигурирует в репертуаре всех исполнителей на всех инструментах. — С. Р.). Переход от „Мисс Эвелин“ к Буденному происходит с редкой непринужденностью и непосредственностью» (там же, с. 36).

⁶⁶ Там же. С. 36.

⁶⁷ «Гусли звончатые имеются, кажется, только лишь в Ленинграде. Этот старинный инструмент слушают всегда... с интересом, но играют на нем очень немногие» (Там же. С. 30). Имеется в виду известный «хор гусяров» клуба завода «Красный треугольник» (рук. Н. Голосов). В литературе того периода нам встретилось еще одно упоминание об ансамбле гусяров — в самарском клубе Связи (рук. т. Пляжко). Ансамбль в составе 5 человек («в синих в белую полоску брюках, в белых русских вышитых рубахах, в лаптях») исполнял исключительно русские народные песни, иногда сопровождал танцевальные номера. Он пользовался большой популярностью в городе, часто «гастролировал и по другим клубам» (Зрелища Самары. 1927. № 1. С. 11). Другим интересным фактом является включение хора гусяров «Красного треугольника» в состав исполнителей праздничного «театрального монтажа» «Десять Октябрей», показанного 16 ноября 1927 г. на сцене ленинградского ГБДТ (октябрьский вечер профсоюзных рабочих клубов и ГБДТ, явившийся «первой практической попыткой организованного сближения профтеатра и клубной сцены»). Гусяры (как и оркестр гармонистов Центрального клуба союза Пищевкус под руководством Орланского-Титаренко) выступали в 6 эпизоде 3 части («На досуге»), где «перед зрителем проходила работа на культурном фронте, причем демонстрировался ряд достижений клубной самостоятельности» (см.: 10 Октябрей. Композиция в 3 частях и 25 эпизодах. Изд. Ленгубпрофсовета и ГБДТ, 1927. С. 13—14). Столь большое внимание, уделенное здесь гусям, объясняется тем, что именно они выдвигались некоторыми деятелями культуры в качестве альтернативы «варварской, калечащей русскую песню» гармонике. Такова была, например, позиция Д. Бедного в знаменитой поэтической полемике о гармошке с А. Жаровым. Последний в стихотворении «Вопрос Демьяну Бедному» писал: «Что толкнуло Вас: тоска ли, грусть ли пожелать гармонике капут? Интересно: как это под гусли Ваши „Проводы“ в селе сплут?» (Комсомольская правда. 1926. 21 дек.).

⁶⁸ Смена (Л.). 1928. 7 февр. «Остальные рекомендации, — добавлял Луначарский, — чтобы переходить на рояль, скрипку и т. д., явно носят фантастический характер. Ведь Комсомол, взявшись за гармонику, вовсе не хотел сказать: „Забудьте все остальные инструменты, а выбирайте, хотите, ставьте на первый план гармонь, и вы через гармонику придете к

музыкальному развитию народа". Такого лозунга не было». Тем не менее, как отмечает Ю. Г. Марченко, «поборники гармонии доходили до крайностей. Раздавались призывы выдворить из клубов рояли и пианино, заменить их гармонью» (Марченко Ю. Г. Очерки культурного развития... С. 158—159).

⁶⁹ Состояние, организация, руководство деревенской самодеятельностью // Наш музыкальный фронт. С. 93. Правда, в государственных магазинах, музкружках, воинским частям и клубам предоставлялась 50-процентная скидка. Надо также иметь в виду большое количество инструментов, сохранившееся у населения с дореволюционных времен: ведь, например, в одном только 1914 г. было продано 293 000 гармоний и 5000 баянов! (См.: Мирек А. М. История гармонно-баянной культуры. С. 253)

⁷⁰ Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971. С. 395.

⁷¹ Мирек А. М. История гармонно-баянной культуры. С. 317.

⁷² В 1927 г. возник «первый и единственный в Сибири оркестр гармонистов в Красноярске (клуб „Красный Октябрь“)» (Марченко Ю. Г. Очерки культурного развития... С. 159). В 1928 г. появились гармонный и баянный оркестры в Московском союзе металлистов. Об одном из первых выступлений баянного коллектива (на VIII Всесоюзном съезде металлистов) Г. Поляновский писал: «Однородный состав (только баяны) — скучен. Надо включить сюда и концертину, и губные гармоники и черепашки. Тогда будет подобие „настоящего“ многоликого оркестра» (Музыка и революция. 1928. № 3. С. 32—33). Аналогичен отзыв Н. Демьянова об объединенном оркестре гармонистов Московского союза пианистов. «Оркестр... сумел грамотно и стройно исполнить легкие революционные песни „Смело, товарищи“, „Проводы“, но этим его возможности пока и ограничены» (там же, 1927, № 11, с. 37). Многие «оркестры» (клуба «Рабочий гул» в Костроме, Центрального клуба союза Пищевку в Ленинграде и т. д.) представляли собой небольшие ансамбли в 5—12 человек.

⁷³ Качалов К. Как организовать затейников. С. 6. На I Всероссийском музыкальной конференции он высказался еще более решительно: «Конкурс — очень вредная система. Она развивает индивидуализм. К тому же в настоящее время заинтересованность масс той формой работы падает» (Наш музыкальный фронт. С. 105).

⁷⁴ «Многие товарищи понимают конкурс как какую-то самоцель для затейников. В Кирилловском районе (традиционном центре баянного производства. — С. Р.) эти конкурсы одно время проводились почти каждый месяц. Затейники (а под ними подразумевались только гармонисты и баянисты) только и мечтали о том, как „зашибить“ друг друга на конкурсе лучшей техникой исполнения... Выступив на конкурсе и получив премию, эти затейники разбредались кто куда: кто в местной пивной играет, кто на мешанской вечеринке танцы „нашпаривает“, — писал Н. Михайлов. Он же сообщал, что в Череповецком округе «за зиму (1929 г.) прошло 28 конкурсов... Такие же конкурсы в большом количестве проводились и в ряде других округов (Лодейное Поле, Боровичи, Новгород)» (Михайлов Н. Деревенские затейники. С. 41).

⁷⁵ Масляненко Д., Янковский М. Затейники. С. 54.

⁷⁶ Цит. по: Усанков М., Гольцберг В. Сегодня и завтра... С. 54.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОЛИМПИАДЫ

Музыкальные олимпиады были логически подготовлены, с одной стороны, организационно-творческим развитием музыкальной самодеятельности, а с другой — неким дефицитом массовых празднеств.

Массовое зрелище (и соответствовавшая ему театральная концепция праздника) в условиях нэпа заметно сдало свои позиции, уйдя от «тотально-синтетических», «соборных» форм к более скромным, встраивавшимся в общую структуру праздника (агитшество, политкарнавал, праздничная инсценировка, различные формы затейничества). Предпринимались многочисленные попытки возрождения «массового действия», в частности, на игровой основе,¹ но результаты их были не слишком интересны, а главное, эти опыты не получили (да и не могли получить) действительно массового распространения.²

Между тем дефицит массовых зрелищ, до сих пор выступавших эквивалентом праздника как в городе, так и в деревне, вселял определенную тревогу за судьбу молодого поколения, в котором необходимо было поддержать дух революционной романтики, «красной веры». Так, А. Пасхина в статье «Искусство — в деревню» писала:

«Молодое поколение, чуждое идеологии и обрядности отцов, ушедшее от них, рано или поздно поймет, осознает сухость, неинтересность, жалкую зрелищность современных праздников, соскучится ими — и что тогда?

Печально было бы, если бы оно вернулось к церковному и обрядовому зрелищу, но это, к счастью, невозможно. Но еще печальнее, если войдет в быт та бездарная, кастрированная театральность, которая сейчас появляется в деревне (имеются в виду агитки и агропесны. — С. Р.)».³

Когда в практике музыкальной самодеятельности закрепились олимпиады, многие увидели в них ту реальную основу, на которой массовое искусство будущего сможет успешно развиваться. Профсоюзные олимпиады и спартакиады были естественным продолжением многих отечественных и развитием зарубежных традиций. В ряду их собственноручных музыкальных предпосылок необходимо назвать эстонские и латвийские праздники песни, финские спартакиады,⁴ народные чтения и певческие собрания, дни памяти знаменитых людей России,⁵ съезды учителей, культурных обществ и т. д. Рабочие музыкальные празднества, «фестшпили», олимпиа-

ды, спартакиады и съезды хоров и оркестров были популярны во Франции, Германии, Англии и других зарубежных странах.

После Октябрьской революции устраивались специальные Дни пролетарской культуры (1919 год — Киев, 1921 год — Краснодар и т. д.), в которых одно из главных мест занимала музыка; отметим и роль выступлений хоровых и оркестровых «для разных моментов общественно-политического значения (торжественное заседание Ленсовета, юбилейная сессия ЦИК СССР, юбилеи профсоюзов и пр.)»,⁶ показы, смотры, конкурсы профсоюзных музыкально-самодетельных коллективов и т. д.

Одновременно усиление значения соревнования как организационно-методической формы руководства музыкальной самодетельностью и стремительно растущие масштабы как самих конкурсов, так и участвующих в них коллективов, не вмещавшихся уже в какое-либо помещение, а также широкое ознакомление советской общественности с немецкими рабочими музыкальными празднествами на стадионах — все это привело к появлению олимпиады как специфической пленэрной формы.

История олимпиад, особенно ленинградских, достаточно подробно освещена в специальной литературе.⁷ В то же время ее изложение страдает известной неполнотой: в силу установившихся еще в конце 20-х годов традиций ленинградские олимпиады рассматриваются как нечто исключительное, не только коренным образом отличавшееся от до-революционных и современных зарубежных музыкальных празднеств, но и не имевшее аналогов в самодетельной музыкальной культуре 20-х годов.⁸

Между тем в самом Ленинграде «в 1926 году, за год до возникновения знаменитых профсоюзных олимпиад, состоялся детский музыкальный праздник с участием хора в составе 4500 юных певцов. Ввиду обширного состава участников выступление пришлось вынести на открытый воздух. Оно было проведено на бывшем Семеновском плацу».⁹

На Украине же первая (хоровая) олимпиада состоялась в октябре 1924 года (Киев);¹⁰ вторая была проведена весной 1925 года в Полтаве под руководством В. Верховинца.¹¹ В 1929 году И. Ницай так описывал историю украинских музыкальных олимпиад:

«Первая музыкальная олимпиада на Украине... организована была по инициативе и при ближайшем участии ка-

пеллы „Думка“... Грандиознейшими были Харьковские „октябрьские музыкальные олимпиады“ 1927—1928 годов. Участие в них приняли кроме хоров также и рабочие оркестры — духовых и народных инструментов. Численность участников возросла до 1200—1800 человек. По примеру Харькова и Киева, по инициативе окружных филиалов ВУТОРМ состоялся ряд таких Олимпиад в Житомире, Черкасах, Чернигове, Полтаве и т. д.»¹² Кроме олимпиад, на Украине проводились спартакиады (с участием самодельных хоров и оркестров)¹³ и т. н. Дни музыки.¹⁴

Характерной особенностью украинских олимпиад и других подобных им массовых музыкальных мероприятий была их ярко выраженная концертная направленность. Этому способствовало то обстоятельство, что с самого начала они не были праздниками только самодельных музыкантов. В программу их входили также выступления и профессиональных коллективов.¹⁵ Объединение сил позволяло в ряде случаев добиваться выдающихся результатов. Так, практика совместных выступлений позволила объединенному хору союза металлистов Днепропетровска осенью 1927 года с успехом исполнить 9-ю симфонию Бетховена совместно с симфоническим оркестром под управлением Ерофеева.¹⁶ Объединенными праздниками всех местных музыкальных сил были олимпиады, проходившие в конце 20-х годов в Армении,¹⁷ Кабардино-Балкарии¹⁸ и других национальных республиках страны.

Иную модель давали «турниры» народных хоров в Грузии, проводившиеся с 1927 года,¹⁹ а также уже народные музыкальные празднества эстонцев, финнов и латышей. Программы их «дополняются выступлениями ораторов, массовым пением народных песен (вместе со слушателями, которых съезжаются тысячи), народными играми, спортивными состязаниями, выставками, театральными представлениями и т. п. Празднества продолжаются 2—3 дня. К ним готовятся в течение года. Присуждаются похвальные листы за лучшее исполнение между отдельными хоркружками и оркестрами. Проводятся обычно празднества на полном хозрасчете».²⁰

В годы первой пятилетки олимпиады становятся массовым явлением, даже модой.²¹ Одна за другой проходят профессиональные (союзные), районные, областные, краевые, республиканские олимпиады, олимпиады школьников, Олимпиада театров и искусств народов СССР.²² Завершает-

ся эта «полоса» I Всесоюзной олимпиадой самодеятельного искусства в августе 1932 г.²³

В высказываниях, оценках, рекомендациях и решениях того времени олимпиады рассматривались в разных аспектах: как «непревзойденное средство пропаганды музыкальной культуры среди широких масс, вовлечения их в клубную кружковую работу и могучее средство эмоционально-целевого воздействия»;²⁴ коллективная форма «разумного отдыха»; «массовый эффектный показ»;²⁵ «средство учета и смотра достижений клубно-музыкальной работы»;²⁶ «соревнование»;²⁷ гигантский концерт на открытом воздухе;²⁸ новый тип празднества — «большой политический праздник на музыкальной основе»;²⁹ праздник-смотр;³⁰ новый тип массового зрелища, эволюционная форма «массового действия»; прообраз будущего «массового синтетического пролетарского искусства» (Г. Хубов).

Если первые четыре положения «теории олимпиад» соответствовали действительности, то все, что касалось ее празднично-зрелищной основы, осталось лишь проектом: для возрождений идей «массового действия» в новых исторических условиях уже не было ни бытовых, ни психологических оснований. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить планы подготовки какой-либо олимпиады периода 1929--1932 годов и их осуществление, подробно отраженное в репортажах и критических статьях. Возьмем, например, IV ленинградскую олимпиаду, проходившую на стадионе КИМ 15 июня 1930 года.³¹

«Значение Олимпиады для общего развития советской музыкальной культуры — огромно, — писал В. Богданов-Березовский в номере „Рабочего театра“, почти целиком посвященного IV олимпиаде. — И не только потому, что она мобилизует и вооружает в боевом праздничном подъеме всех и все, работающее у нас в области музыки, не только потому, что она является грандиозной массовой проверкой-отчетом наших сил на музыкальном участке культурного строительства. Если бы только это — наши советские Олимпиады были бы мало отличными от тех форм музыкальных празднеств — фестшпилей, которые уже давно знает Западная Европа и в особенности Германия <...> и которым организаторы пытаются также придать черты „всенародности“. IV олимпиада — это „грандиозный концерт-сводка, театрализованный концерт-карнавал на стадионе КИМа“».³²

Далее, перечисляя «зрелищные факторы» предстоящей олимпиады,³³ он подчеркивал, что «преимущество естественно должно быть отведено музыкальному плану, которому следует подчинить и чисто динамические, и шумовые эффекты (орудийные выстрелы, трели пулеметов, радиолозунги) и элементы зрелищности: и то и другое должно быть учтено музыкальным планом общей партитуры, отсутствие которого болезненно ощущалось в минувшей Октябрьской инсценировке на площади Урицкого».

Как видно, Богданов-Березовский вдохновлялся идеалом *музыкального*, хотя и театрализованного действия. И не случайно неудача «озрелищивания» олимпиады привела его к идее «создания грандиозных олимпиадных музыкальных форм, опирающихся на развертывание всех исполнительских сил и на использование инициативы слушателя-зрителя в общем крупном плане единого сценария и единого действия».³⁴ Эти идеи специальных праздничных пленэрных музыкальных форм, опиравшиеся на исторический опыт Великой Французской революции, владели умами художников на протяжении всех 20-х годов. Страстным их проповедником был, например, Луначарский, с восторгом отзывавшийся о деятельности А. Дуайена, основателя и руководителя парижских «Народных празднеств», специально писавшего для них музыку (например, «Триумф свободы» по последней сцене пьесы Р. Роллана «14 июля»).

Указывались и конкретные пути создания такого «музыкального массового действия»: вовлечение слушателей в массовое пение,³⁶ костюмирование исполнителей,³⁷ создание особой «экспериментально-исследовательской формы инструментальных объединений»³⁸ (с целью определения наиболее эффективных в условиях пленэрной акустики составов), инсценирование «общемассовых» песен, которое способствовало бы превращению уже обычного в общем массового пения в «новую театральную-музыкальную форму».³⁹ Во всех случаях подчеркивалась необходимость тщательной разработки акустического обеспечения музыкального действия, которое могло бы гарантировать его художественно-активизирующий эффект.⁴⁰

Иначе были настроены некоторые деятели театра, стремившиеся поддержать уходящую в прошлое традицию «массового зрелища-действия».

Четвертая олимпиада, декларировали они, «мобилизует силы теа- и изосамодеятельности на создание наиболее от-

четливых и ярких зрелищных форм, на разработку каркаса того политического действия, которое найдет свое законченное выражение не только в музыкальной программе Олимпиады, но и, скажем, в выступлениях отрядов ОСОАВИАХИМа. Так прокладывается мост от прежней Олимпиады к массовому действию, так создается новая синтетическая форма агитзрелища, построенного на музыке, которое открывает совершенно новые возможности перед художественной самодеятельностью строящего социализм пролетариата». ⁴¹

Что же из этих планов было реально осуществлено?

«Четвертая Олимпиада, доказав замечательные достижения всей профсоюзной музыкальной армии в области коллективного культурного музыкального исполнительства, вместе с тем доказала, что концертные формы, хотя бы и скрепленные единством тематического плана, сами по себе чужды характеру и масштабу Олимпиады и никак не исчерпывают, но и не используют ее возможности, — писал тот же Богданов-Березовский. — В самом деле, мы слышали (а моментами и не слышали, а только догадывались о них — об акустике речь еще впереди) звучания отдельных исполнительских составов — неаполитанского, великорусского, симфонического, духового, хорового, но вся исполнительская масса не звучала в едином кульминационном моменте программы, равно как в сущности почти на всем протяжении праздника стотысячная аудитория была пассивно воспринимающей (говорю здесь не о „качестве слушания“, которое было достаточно напряженным, а о безучастности в исполнительском действии). А между тем достаточно было такой минимальной меры соучастия зрителя, как общее чтение плакатов-слов, рифмующих массовую песню, чтобы пробудить энтузиазм присутствовавшей на празднике массы». ⁴²

«В какой же мере до этих десятков тысяч „дошел“ праздник? — спрашивал рабкор Ситников и отвечал: — В самой мизерной. Об этом все скромно умолчали.

Все обширное поле стадиона КИМа представляло собою сплошную массу людей. Противоположные исполнительским трибунам зрительские трибуны были переполнены. Им было предоставлено право слушать только голоса своих соседей-зрителей. Звуки, несшиеся с исполнительских трибун, не шли дальше первых рядов и людей, расположивших-

ся „перед исполнительскими трибунами“ (там находился и он сам. — С. Р.).

Кое-кто сваливает вину на легонький ветерок, дувший в этот день. Жалкие оправдания! Дело не в ветре, а в недомыслии распорядителей, не использовавших всех имеющихся возможностей, — как, например, радио, рупоров которого было очень мало, — не пожелавших изломать старую планировку площади и сосредоточивших весь, если можно так сказать, „карнавал“ на узенькой ленте земли перед исполнительскими трибунами. Отказались продлить ленту эту вокруг всего поля, не охватили всех.

Трактора, конница, стройные ряды красноармейцев и краснофлотцев и тому подобные „ряженные“ продефилировали по одному концу площади и только. Масса не была охвачена, не была обслужена.

А она ожидала этого. Хотела не только слушать, но и участвовать сама. Доказательство — дружное подхватывание припева ударной песни⁴³ и просьба об ее повторении. И еще: когда заканчивалась главная часть олимпиады общим пением Интернационала, хор и оркестр, с организованностью, достойной лучшего применения, отыграв обычное число тактов, дружно умолкали. Но масса с меньшей организованностью потребовала продолжения, и долго еще тысячеголосый Интернационал лился над стадионом. Только в этих двух случаях масса была не зрителем, а участником». ⁴⁴

А. Дорохов, дав красочные описания карнавала и отдельных моментов музыкальной программы, писал:

«Солнце садится, заметно холоднеет, и настроение начинает падать. Восторженность первых впечатлений начинает сменяться холодным анализом недочетов. Почему мы до сих пор не умеем так обращаться с радио, чтобы из рупоров неслись слова, а не какое-то невнятное рычание? Кто посоветовал „усилить“ хор симфоническим оркестром, жалко всхлипывающим только для радости собственного дирижера и неслышным остальным? Почему, мы до сих пор не имеем вполне оборудованного и приспособленного места для массовых музыкальных праздников? Ленинград должен научиться устраивать свои массовые праздники. Вот задание архитекторам, режиссерам, организаторам. Неслышанный рост рабочей самодеятельности к этому обязывает». ⁴⁵

Акустические условия стадиона и раньше оценивались как полностью неудовлетворительные; в частности, постоянно указывалось на «полное незвучие струнных объединений», а также ритмические расхождения и расплывчатость нюансировки более или менее звучащих коллективов (хора и духового оркестра). Вовлечение публики в «музыкальное действо», после удачного опыта III олимпиады не получило ожидаемого развития, и впоследствии массовое пение отходит на задний план,⁴⁶ если не считать традиционного заключительного «Интернационала». Что же касается театрализации (введение политкарнавала, который заменил открывавший предыдущие олимпиады парад участников), то эта попытка «вышла чрезвычайно бледной, неубедительной»,⁴⁷ а главное, отнюдь не привела к новому синтезу на музыкальной основе, оставшись обособленной частью сборной программы «концерта-сводки».⁴⁸

Мы намеренно не касались анализа программ олимпиад, зримо отражающих гигантский рост исполнительского мастерства кружковцев и сложные процессы, происходившие в то время в профессиональном музыкальном творчестве.⁴⁹ Эти аспекты уже давно изучены историками-музыковедами. Мы же попытались взглянуть на музыкальные олимпиады как на социокультурное явление переходного периода, отразившее, с одной стороны, кризис, естественное изживание некоторых форм и эстетических идей самодельного искусства 20-х годов, а с другой — определивших пути его развития в последующие десятилетия.

Олимпиады соединили в себе черты различных организационно-художественных самодельных форм: конкурсам, просмотра, показа-демонстрации, концерта, праздника, комплексного зрелища, художественно оформленного «разумного» коллективного отдыха. Кроме того, само звучание тысячных хоров и оркестров на открытом воздухе также представляет специальный интерес. По отношению к музыкальной самодельности олимпиады явились особой и во многом новой формой выражения ее *массовости*.

Потерпевшие неудачу попытки «ударного» создания особого массового пролетарского искусства, хронический дефицит реально массового (и притом обновляющегося, отвечающего злобе дня) репертуара и, с другой стороны, вполне реальная грандиозность, «осязаемая массовость» исполнительских массивов — все это вело к кризису идеи «массовости» как особого эстетического качества самодельного ис-

куства. Эта важнейшая социально-эстетическая категория художественной культуры 20-х годов именно в период первой пятилетки начинает восприниматься прежде всего как количественный, цифровой показатель. Поэтому проблемы специального репертуара, поиска оригинальных форм, творческого эксперимента и так далее в 30-е годы оттесняются задачами вовлечения в музыкальное творчество все новых людей, повышения исполнительского мастерства кружковцев, массового «практического овладения сокровищами профессионального искусства».

Широкая подготовка к олимпиадам, многоэтапное изучение общей программы, предшествовавшие им районные конкурсы и смотры, централизованный отбор и распространение репертуара (прежде всего массовых песен, предназначенных для общего исполнения) — все это эффективно способствовало закреплению общего репертуарного фонда музыкальной самодеятельности, выравниванию местных и региональных различий. Этот процесс соответствовал общему направлению развития советской музыкальной культуры, в которой, не без влияния радио и звукового кино, все более явно вырисовывался своеобразный госфонд песенно-инструментальной музыки «общесоюзного пользования», включавший в себя популярные классические, эстрадные и народные (в том числе фольклорные) произведения.

Олимпиады знаменовали собой начало реальной смывки профессионального и самодеятельного искусства. Почти исчезают «самодельные» песни-перетекстовки,⁵⁰ вольные переложения, произведения самодеятельных композиторов. Многие лауреаты олимпиад, получая рекомендации в музыкальные техникумы и вузы, становятся профессиональными музыкантами. В самодеятельных музыкальных коллективах начинают применяться исключительно профессиональные методы работы (в частности, полностью исчезает «слуховой метод»), что незамедлительно сказывается в быстром росте исполнительского мастерства и общей переориентации музыкальной самодеятельности на жанры, формы и критерии профессиональной музыки. В постановлении Президиума ВЦСПС по итогам Всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства от 20 августа 1932 года, в частности, говорилось: «...Необходимо наладить систематический обмен опытом между профессиональным и самодеятельным искусством (руководство, консультации). Надо продолжить перевод лучших, развившихся и качественно окрепших самодея-

тельных объединений на положение профессиональных коллективов», но «постепенно, по возможности не нарушая связи профессионализируемого коллектива с тем предприятием, на котором он вырос, и с тем профессиональным союзом, который его воспитал». Предлагалось также активизировать «видяжение отдельных талантливых рабочих на художественную работу». ⁵¹

Закрепление олимпиад как целевых периодических форм массовой художественной работы ⁵² определило жизненный ритм самодеятельного творчества, а также место его в структуре художественной культуры, в общественной и личной жизни, т. е. установило, в принципе, однозначный (а не дискуссионно множественный, как ранее) социокультурный статус художественной самодеятельности.

Наконец, олимпиады первой пятилетки выявили принципиальное изменение жанрово-видовой структуры художественной самодеятельности страны: *театр уступил первенство музыке и музыкально-хореографическим формам*. ⁵³

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: Массовое действо. Руководство к организации и проведению празднования 10-летия Октября и других революционных праздников. М., 1927.

² Уже тогда это были специально подготавливаемые в связи с каким-либо выдающимся событием зрелищные мероприятия. Одна из таких массовых игр была включена в программу Всесоюзной спартакиады 1928 г.

Субботним вечером «в Центральном Доме Красной Армии на площади Коммуны состоялся праздник пролетарской смычки. Тысяча двести красноармейцев — участников военных соревнований Спартакиады встретились с прибывшими в Москву иностранными спортивными делегациями двенадцати стран. Коллективы художественной самодеятельности столицы подготовили много интересных номеров. В программе были представлены произведения Бетховена, Бизе, Грига, Дебюсси, Моцарта, Штрауса, отрывки из пьес Шекспира и Мольера на английском и французском языках. Торжество продолжалось всю ночь. А утром его участники отправились на Воробьевы горы.

Редкое по красоте зрелище представляли горы в тот воскресный день 12 августа — день торжественного открытия Спартакиады. По склонам, окружившим большой зеленый луг полукольцом естественных трибун, разместились свыше тридцати тысяч москвичей, преимущественно рабочих с семьями. А на самом лугу не менее десяти тысяч человек самого разного возраста, наряженные в разноцветные бумажные костюмы, вооруженные трещотками, хлопушками, молотками, косами и прочим незатейливым инвентарем, активно участвовали в игре-действе, пели, плясали, декламировали». Вечером того же дня «на Красной площади состоялся грандиозный физкультурный парад... Парад и массовые

выступления... завершились пением „Интернационала“. Многотысячным хором и оркестром дирижировал автор этого гимна пролетариев восьмидесятилетний Пьер Дегейтер, прибывший специально для этого из Парижа» (*Горянов Л.* Колумбы московского футбола. М., 1983. С. 141—142).

³ Сов. искусство. 1926. № 3. С. 36.

⁴ «...Уже десятки лет эстонское население устраивает ежегодно общеуездные и, главным образом, губернские народные музыкальные празднества, — писал в 1926 г. Ю. И. Лаане. — Приурочиваются они большей частью к весенним праздникам или к Иванову дню. То же самое наблюдаем у латышей, хотя и в меньшей мере и в меньшем масштабе. У финнов же аналогичные празднества дополняются спортивными выступлениями, так называемой спартакиадой» (*Музыка и революция.* 1926. № 3. С. 33).

⁵ А. Д. Городцов «превратил их в народные праздники певческой культуры Пермской губернии» (*Ефремов И.* Подвижник народной культуры А. Д. Городцов. Пермь, 1983. С. 52). Такими праздниками стали 100-летие со дня рождения Пушкина (1899), столетие со дня рождения Глинки (1904) и пятьдесят лет со дня его смерти (1907), пятилетие со дня смерти Римского-Корсакова (1913) и др.

⁶ Клуб и революция. 1929. № 7. С. 41.

⁷ См.: *Музалевский В.* Формирование и развитие музыкальной самостоятельности...; *Ильин В.* Искусство миллионов...; *Земцовский И. И., Ильин В. П.* Музыкальная самостоятельность // Музыкальная культура Ленинграда за 50 лет. Л., 1967 и др.

⁸ В специальном письме ЛОСПС навстречу Всесоюзной олимпиаде 1932 г. говорилось: «В Ленинграде родилось трамбовское, агитпропбригадное движение, массовые музыкальные праздники-олимпиады, получившие теперь широкое распространение по всему Советскому Союзу. Ленинград — колыбель пролетарского самостоятельного движения в искусстве» (Цит. по ст. В. Музалевского «Формирование и развитие музыкальной самостоятельности...» С. 247).

⁹ *Гольдштейн М.* Из истории массового музыкального воспитания детей // В первые годы советского музыкального строительства... С. 274. С. 1928 г. такие школьные музыкальные праздники в Ленинграде стали называться Детскими художественными олимпиадами.

¹⁰ См.: *Шамаева К. И.* Концертная жизнь Киева 1919—1932 годов... С. 119.

¹¹ См.: *Носов Л.* Музыкальная самостоятельность. С. 31.

¹² Музыка — масам. 1929. № 10-11. С. 5. Интересна организационно-функциональная классификация олимпиад, предложенная автором: «Олимпиады можно организовать по разным принципам, а именно: а) по принципу соревнования сильных коллективов и отдельных исполнителей между собою за первенство; это собственно и есть примета „олимпиад“; б) по принципу объединенного выступления сильных музыкальных формирований (хоров, оркестров) данной местности (такие олимпиады состоялись в Чернигове, Полтаве и т. д.); в) по принципу объединенных выступлениях всех типов музыкальных формирований по секциям и вместе (так проводились олимпиады в Харькове, Ленинграде) и по отдельности; г) по принципу, который объединяет формы „а“ и „б“» (Там же. С. 6).

¹³ О Спартакиаде 1929 г. журнал «Музыка — масам» писал: «„Спартакиада“ Киев видел не раз, но эта коренным образом отличалась от прошлых. Остановимся на хоровой части. До сего времени для „спартакиад“ подбирались вещи такие простые, как „Интернационал“, „Заповит“, народные песни Леонтовича, иногда Козицкого или же специально напи-

санные с расчетом на массовое пение. Программа спартакиады этого года показала, что рабочие хоры поднялись на достаточно высокий уровень техники. Исполнялись такие вещи, как «Бьют пороги» Лысенко и особенно хор из оперы „Тангейзер“ Вагнера (кстати сказать, новый текст для этой музыки написан и очень хорошо Д. Тесь) — все это показывает, что хоры выросли из народных песен... Объединенные оркестры исполнили увертюру из „Тараса Бульбы“ — Лысенка, „Сюиту из украинских песен“ и „Кавказские эскизы“ Ипполита-Иванова. Духовые оркестры, которые пробавлялись вальсами, в лучшем случае — садовыми „увертюрами“ — исполняют увертюру к „Тарасу Шевченко“. Это тоже немалое достижение» (Музыка — масам. 1929. № 5. С. 23).

- 14 Введены с декабря 1926 г. решением Наркомпроса Украины. Цели их формулировались следующим образом: «охват музыкальным творчеством рабоче-крестьянских масс, выявление их творческих сил, популяризацию достижений украинской и современной советской музыкальной культуры, ликвидация музыкальной неграмотности, борьба с идеологически чуждой, пошло-эстрадной музыкой» (см.: *Носов Л.* Музична самодіяльність. С. 32). В том же году, как сообщал журнал: «Советское искусство», «в связи с докладами МУЗО Главнауки в ГУСе о деятельности подведомственных Главнауке концертно-показательных организаций, Музыкальная подсекция ГУСа всецело присоединилась к мысли МУЗО по организации в республике (в РСФСР. — С. Р.) периодических музыкальных празднеств. Эти празднества будут носить характер музыкальных фестивалей, олимпиад, где, кроме выступлений советских музыкальных коллективов, предполагается участие музыкальных объединений, а также отдельных музыкантов Западной Европы» (Сов. искусство. 1926. № 4. С. 83). Однако в таком виде эта идея в 20-х годах не была реализована.

На Украине первый «День музыки» (1927) проводился в закрытых помещениях — концертных залах, театрах, Домах крестьянина, клубах. Чаще всего это были концерты с докладами, в отдельных случаях принамавшие характер дискуссий. Иногда использовался анкетный опрос аудитории. Праздник не вышел, как предполагалось, методкабинетом Управления Политпросвета Наркомпроса УССР, на улицы и площади городов и деревень. Поэтому целый ряд форм — народные игры, гуляния, карнавалы, инсценировки — не были использованы. Это в значительной мере ограничило воспитательные возможности праздника, обединило атмосферу настоящей праздничности (см.: Музыка. 1927. № 1. С. 45).

- 15 Так же проходила и Первая Всеукраинская музыкальная олимпиада (Харьков, май 1931 г.) (см.: *Шамаева К. И.* Концертная жизнь Кисва 1919—1932 годов... С. 107).

- 16 Рецензент журнала «Музыка — масам», назвав этот концерт «культурным достижением всесоюзного значения», писал: «Это был настоящий праздник пролетарской музыкальной культуры, который привлек внимание всех музыкальных работников Украины и даже РСФСР и отраженный в прессе обеих столиц...» (Музыка — масам. 1928. № 9. С. 29). 9-я симфония (вернее, ее хоровой финал) вообще была популярна у самодеятельных хоров, активно участвовавших в торжествах по случаю бетховенского юбилея. В 1927 году в ее исполнении участвовал объединенный хор рабочих и учащихся музтехникума Саратова (см.: Музыка и революция. 1927. № 10. С. 6). Финал симфонии исполнялся на I Всесоюзной олимпиаде самодеятельного искусства в Москве хором завода «Красный треугольник». Сама же тема «Оды к радости» широко бытовала в качестве хорового гимна с начала 20-х годов (с новым текстом «Чу, раздался клич призывный»).

- 17 Первая олимпиада искусств Советской Армении, посвященная 10-й годовщине установления советской власти, состоялась 26 ноября—1 декабря в Ереване. Из музыкальных коллективов в ней приняли участие симфонический оркестр, хор и ансамбли Государственной консерватории, ансамбли восточных инструментов союза Рабис и радиокомитета, ансамбль «Армянские ашуги», школьные хоры и духовые оркестры, народные певцы и солисты-инструменталисты, объединенные струнные и духовые оркестры клубов строителей, железнодорожников, Рабиса, пионеров и т. д.
- 18 Первая областная олимпиада искусств состоялась в Нальчике 20—22 ноября 1931 г. «Лучшие исполнители и коллективы были премированы поездкой в Ростов-на-Дону на краевую олимпиаду горских народов». О программе и участниках олимпиады см.: Из истории развития социалистической культуры Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1981. С. 38—39, 109.
- 19 См.: Музыка и революция. 1929. № 3. С. 39. Первый всегрузинский турнир, проходивший в Кутаиси, «продолжался три дня и привлек массу публики».
- 20 Музыка и революция. 1926. № 4. С. 29. Далее сообщалось, что «нынешним летом состоятся следующие празднества: эстонские — в Псковской губернии: 1) в гор. Торопец и 2) в колонии Маяково; в Ленинградской губ. — 1) в г. Ленинграде, 2) в колонии Кикерино, 3) в Струги Красные и 4) в Кингисеппе. Финские — в Гатчине, где будут участвовать хор-кружки, насчитывающие в общем 3000 человек».
- 21 Так, в Свердловске последовательно состоялись: в 1926 г. — первый показ работы балалаечных оркестров, в 1927-м — конкурсы и плясунов, в 1929-м — областной конкурс гармонистов и смотр музыкальных и хоровых кружков, в 1930-м — смотр-конкурс клубных художественных кружков, в 1931-м — областная олимпиада национального самодетельного искусства народностей Урала, в 1932-м — областная олимпиада самодетельного искусства (см.: *Штейнпресс В. С.* Музыкальная жизнь в Свердловске в 1917—1941 годы // Из музыкального прошлого. М., 1965. Вып. 2. С. 32).
- 22 Москва, 15 июня — 11 июля. В этом первоначально задуманном как «олимпиада театров» мероприятии приняли участие профессиональные коллективы 14 национальностей, а также рабочий оркестр бандуристов ДЭЗ (Харьков) и Латышский рабочий театр-студия «Сматуве» (см.: Олимпиада театров и искусств народов СССР. М., 1930).
- 23 В последнем случае можно согласиться с В. Музалевским, который писал, что «достижения ленинградской самодетельности, формы ее массовых выступлений послужили основой для организации I Всесоюзной олимпиады в Москве» (*Музалевский В.* Формирование и развитие музыкальной самодетельности... С. 246).
- 24 Наш музыкальный фронт... С. 225.
- 25 Рабочий и театр. 1930. № 3. С. 1.
- 26 См. доклад организатора и бессменного руководителя ленинградских музыкальных олимпиад И. В. Немцева на I Всероссийской музконференции, во время которой проходила 3 профсоюзная музыкальная олимпиада // Наш музыкальный фронт... С. 116.
- 27 Музыка — масам. 1929. № 10-11. С. 6.
- 28 Первые четыре музыкальные олимпиады в Ленинграде охарактеризованы В. Богдановым-Березовским как «переходные и по существу концертно-статичные формы» (Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 8).
- 29 *Аелов Г.* Планы оформления IV музыкальной олимпиады // Рабочий и театр. 1930. № 27. С. 3.

- 30 Эта идея распространялась с олимпиад и на праздничные демонстрации. Так, К. Успенская писала: «Проведение праздника должно быть смотром музыкальной самодеятельности... смотрам ее перестройки сообразно задачам производства и классовой борьбы на музыкальном фронте» (Музыкальное оформление демонстраций. М., 1931. С. 17).
- 31 Выбор IV олимпиады обусловлен тем, что она отражала новую концепцию художественной самодеятельности — «поворот лицом к производству», полное подчинение ее задачам производственной агитации и пропаганды. «Четвертая олимпиада прокладывает новый путь, — писал Г. Авлов. — Она прямолинейно становится на путь подчинения узко-предметных заданий музыкальной самодеятельности общим задачам эпохи, общей направленности всей нашей политико-просветительной работы». Самодеятельность «выступает перед сотысячной аудиторией, которая заполнит в этот день стадион, — как коллективный массовый агитатор за узловые лозунги реконструктивного периода, за индустриализацию страны, за коллективизацию сельского хозяйства, за оборону Советского Союза. В этом особенность четвертой олимпиады, и в этом ее огромное значение. Став на путь политизации, музыкальная самодеятельность открывает новую страницу своей истории» (Рабочий и театр. 1930. № 32. С. 1). По мнению В. Ильина, IV олимпиада, проходившая под лозунгами «Пятилетка в четыре года», «За колхозы», «Крепи оборону», «имела важное значение как новый метод культурно-политической пропаганды и наглядной агитации на основе развития массовых форм искусства...», объединения «всех видов самодеятельного искусства посредством театрализации отдельных моментов музыкальной программы» (Ильин В. Искусство миллионов... С. 81, 79).
- 32 Рабочий и театр. 1930. № 33. С. 4.
- 33 «Ракеты, знамена и лозунги, выезд колонных тракторов и отрядов конницы, маски, карнавальные шествия». Сценарий политкарнавала и проект ИЗО оформления стадиона вместе с музыкальной программой опубликован там же, с. 10—11. Каждая карнавальная группа воплощала определенную политико-производственную тему: «Партия и профсоюзы», «Оборона СССР», «Пятилетка в четыре года», «Социалистическое соревнование», «Производственные и бытовые коммуны» (борьба старого и нового быта), «Коминтерн», «МОПР, Интернационал и солидарность трудящихся», «Заем», «Город и деревня», «Крестовый поход», «Рабочая печать».
- 34 Рабочий и театр. 1930. № 34. С. 8.
- 35 Вместе с тем Луначарский сомневался в плодотворности «идеи чисто музыкального праздника», хотя «то, что праздник без музыки обойтись не может — это несомненно» (Социальные истоки музыкального искусства (1929) // А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958. С. 380).
- 36 «Момент проведения массового музыкального праздника должен стать моментом теснейшего слияния на основе музыки (главным образом, массовой песни) исполнительских рабочих массивов с широчайшей массой многотысячных слушателей» // Наш музыкальный фронт. С. 116. «Музыкальную часть Олимпиады, — писал Авлов, — предполагается закончить апофеозом. В апофеозе примет участие, кроме исполнительских массивов, вся многотысячная аудитория, которая должна быть вовлечена в пение массовой песни, заканчивающейся припевом „Войны мы не хотим, но готовы к войне“, и воинские части, демонстрирующие мощь Красной Армии и нашу готовность к обороне. Олимпиада завершается общим пением „Интернационала“» // Рабочий и театр, 1930. № 27. С. 3.

- 37 См.: *Феоктистова З.* С хронометром на третьей музыкальной олимпиаде // *Клуб и революция.* 1929. № 9. С. 50. По словам автора, именно оригинальные (стилизованно древнерусские) костюмы определили успех оркестра гусяров Н. Голосова: «публике хотелось не только слышать, но и видеть» (с. 47).
- 38 Наш музыкальный фронт. С. 117.
- 39 *Феоктистова З.* С хронометром на третьей музыкальной олимпиаде. С. 49. «В виде опыт, — писала она, — можно предложить следующий эксперимент: инсценировать Интернационал. Ритмо-пластические студии и физкультурные группы могли бы взять на себя задачу поставить ритмическое действие, а вся масса хора и оркестров и даже публика приняла бы участие в звуковом оформлении. Такой опыт мог бы вывить методику, организационные и художественные условия для разработки в дальнейшем новых коллективно-театрально-музыкальных форм, в которых зрелище и музыка вовлекут всю массу аудитории в активное действие» (подчеркнуто мною. — *С. Р.*) (там же, с. 50).
- 40 «...Сугубое внимание должно быть обращено на акустическое оборудование стадиона, на правильную расстановку щитов-отражателей и трибун, для правильного собирания и направления звука, на чистоту радиооборудования» // *Рабочий и театр.* 1930. № 33. С. 4. На I Всероссийской музконференции И. В. Немцев говорил: «Новые формы массовой музыкальной работы, выходящие за пределы клубных помещений и охватывающие тысячные кадры исполнителей и слушателей, выдвигают вопрос о строительстве специально приспособленных для нужд массовых музыкальных праздников помещений и стадионов». В резолюции конференции это предложение было единодушно поддержано: «...для построения такого стадиона считать возможным привлечение, помимо государственных, и общественных средств и организацию специального сбора среди трудящегося населения Союза ССР» // *Наш музыкальный фронт.* С. 118, 227.
- 41 *Аелов Г.* Перед IV олимпиадой // *Рабочий и театр.* 1930. № 32. С. 1.
- 42 *Рабочий и театр.* 1930. № 34. С. 8.
- 43 В программе олимпиады было две песни на эту тему: «Гимн ударников» — муз. П. Рукина, текст Туберовского (исполнял хор и все оркестры) и «Марш ударных бригад» — муз. Митина, текст Маяковского (исполняли хор и все присутствовавшие на празднике) — см. программу олимпиады // Там же, № 33, с. 10. Песня Митина была отобрана в ходе проведенного конкурса на массовые песни специально для IV олимпиады (так же, как «За урожай» Баланчавадзе—Жарова и «Гимн ударников» Рукина—Туберовского, а также «Марш обороны» — коллективная работа Волошинова и Чулаки, на текст Туберовского) (там же, с. 2).
- 44 Там же. № 35. С. 12.
- 45 Там же. № 34. С. 9.
- 46 Так, в коллективном рабковском репортаже о V олимпиаде читаем: «Единственный применяемый на олимпиаде метод активизации зрителя — приглашение участвовать в пении или подхватывать припев — успеха не имеет и, в существующих условиях, иметь не может» (там же, 1931, № 17, с. 8).
- 47 Столь же критически было оценено и агитзрелище «За третий решающий», входившее в программу V олимпиады. О карнавале VI олимпиады бригада теа-кино-рабкоров в составе О. Персидской, П. Бадулина, Кожевникова, Капраловой, Белкина, Танфильева, Аникина и Райкова писала: «Особенно безобразно была показана вредная и чуждая музыка в лице оркестра, одетого в поповские ризы, костюмы царских военных и проч., наигрывающих „Ухарь-купец“, „Персидский базар“ и пр. Сразу же

- после него шла грамотность, физкультура. Кто же кого возглавляет? Наконец весь карнавал заканчивается демонстрацией горшков и гармонью. Это, так сказать, «эмоциональная зарядка»» (там же, 1932, № 17, с. 10).
48. Такого синтеза и не могло получиться, так как «политизация» музыкальной программы выглядела весьма наивным приспособлением разнохарактерных номеров из репертуара разных по типу коллективов к лозунгово-тематическим разделам.
49. Так, первые ленинградские олимпиады строились на более или менее гармоничном сочетании классических, народных и новых советских песенных и инструментальных произведений. Начиная с IV олимпиады, все большее место занимают новые массовые песни, которые, по господствовавшей тогда рапмовской теории, составляли основу «пролетарского музыкального творчества». На V олимпиаде «из классических произведений был исполнен только один хор „Расходилась, разгулялась“ из оперы „Борис Годунов“ Мусоргского — автора, признанного рапмовцами» (Ильин В. Искусство миллионов. С. 82). Программа же VI олимпиады явилась своего рода «реакцией от противного» — реакцией на диктатуру РАПМ, распушенной в апреле 1932 г.: из 22 произведений лишь 6 принадлежали современным композиторам.
50. Исключение составила подтекстовка рабочим завода «Красный треугольник» Э. Обрембовским мелодии сербской народной песни, которая была исполнена под названием «Помни Ильича» на II олимпиаде в Ленинграде. В целом же отношение к перетекстовкам резко изменилось. «Доколе же мы будем переделывать старое барахло, переделывать его на новый лад и преподносить молодежи? темпераментно восклицал Н. Чичеров, выступая на Всероссийской музконференции. Мы заявляем, мы требуем от нашего музыкального мира, чтобы был создан решительный перелом на создание новой песни. Это важнейший вывод, который мы здесь должны сделать» (Наш музыкальный фронт. С. 59).
51. I Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства. М., 1932. С. 21, 23.
52. Президиум ВЦСПС принял решение о «ежегодном проведении краевых и общесоюзных олимпиад - творческих смотров самодеятельного искусства». При этом отмечалось, что «опыт прошедшей олимпиады устанавливает целесообразность организации дифференцированных по отдельным видам искусства (театр, ИЗО, музыка, литература) олимпиад» (там же, с. 13, 23).
53. Секретарь ВЦСПС Аболин в своей речи на закрытии I Всесоюзной олимпиады говорил: «На олимпиаде выявлено более высокое художественное качество музыкальных коллективов и качественное отставание зрелищных коллективов» (там же, с. 11). А ведь еще в декабре 1930 г. в постановлении коллегии Наркомпроса РСФСР, подписанном наркомом А. Бубновым, отмечалось: «Имея в виду недостаточное развертывание изобразительной, музыкальной, литературной организованной самодеятельности, поручить Сектору искусств и ЦДИСК обратить на эту сторону особое вниманис...» На Всероссийской олимпиаде художественной самодеятельности, которую предполагалось организовать под общим руководством Сектора искусств в 1931 г. «иметь в виду особое отражение литературной, музыкальной и изобразительной самодеятельности»; «в кабинете самодеятельного искусства при ЦДИСКе (с 1931 г. — Научно-исследовательский институт самодеятельного искусства. — С. Р.) выделить особые разделы по изо, лито и музо...» (Современное состояние и задачи самодеятельного искусства. М., 1930. С. 8).

ПЛАСТИКА И ТАНЕЦ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

ОПЫТ РИТМИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

Среди задач культурного строительства, выдвинутых Советской властью сразу после Октября, важное место отводилось воспитанию человеческого тела. Спорт, физкультура, пластика, коллективные ритмические упражнения и массовые музыкально-производственные игры призваны были стать орудием в борьбе за нового, всесторонне и гармонично развитого человека.

Задуманный еще до революции опыт ритмического — музыкального и физкультурно-хореографического — обучения широкой массы пролетарской молодежи отчасти был подсказан сочинениями европейских утопистов. Начиная с эпохи Возрождения, чувственно-эстетический, телесный идеал «счастливой античности» входил как некая модель и символ будущего совершенства во многие социальные утопии. Игры на вольном воздухе, физические упражнения и состязания по древне-греческому образцу — одно из обязательных условий воспитания гражданской доблести в знаменитом «Городе Солнца» Кампанеллы. Античная культура тела вдохновляла Франсуа Рабле на описание физических и эстетических занятий юного Гаргантюа. К ней обращались Бруни, Веджо, Пикколомини и другие педагоги Возрождения при построении гуманистического идеала воспитания.¹

В XVII—XVIII веках западноевропейский классицизм внес свою лепту в разработку утопических идей, главным источником которых оставалась Древняя Эллада. Та же традиция — в основе просветительского идеала «совершенного человека» и рационалистической эстетики Французской революции.

Многообразное влияние античности на массовые зрелища, торжественные шествия и празднества революционной Франции 1789—1794 годов было, конечно, хорошо известно идеологам и непосредственным руководителям нашей культурной революции.

«Когда художник Давид, по поручению правительства Великой Французской революции, устраивал один за другим свои гениальные праздники, для которых музыку писали Госсек, Мегюль и Керубини, то он заимствовал многое из воспоминаний, оставшихся от народных празднеств Древней Греции», — напоминал в 1920 году А. В. Луначарский.²

В другой статье того же времени, «Революция и искусство», говоря о народных праздниках грядущего, где будут действовать ритмически организованные многотысячные массы, он уже прямо соотносит эстетические и этические идеалы трех эпох: «Это то, о чем мечтала, к чему стремилась Французская революция, это то, что проносилось перед лучшими людьми культурнейшей из демократий — афинской, и это то, к чему мы уже приближаемся».³

Мысль о воздействии эстетики на этику, восходящая к учению Платона о должном эстетическом воспитании народа как наиболее глубокой основе «идеального общественного состояния»,⁴ — часто встречается в западноевропейских социалистических утопиях XIX века. Определенное влияние она оказывала и на русских революционных демократов. Достаточно вспомнить хотя бы широко известные страницы «Что делать?» Н. Г. Чернышевского: описание эстетических досугов будущих счастливых обитателей домов-коммун. Ежевечерний праздник, массовые танцы в древнегреческих хитонах, громадные оркестры, хор, театр, где зрители легко меняются местами с актерами, — эта всеобщая художественная самодеятельность, «творчество в быту», сделавшее ненужным профессиональное искусство, служат в романе Чернышевского своего рода нравственным мерилom чашею социального устройства жизни. Понятия Прекрасного и Доброго здесь, как и у Платона, неразрывно связаны с Всеобщим Благом; Ритм и Гармония, царящие по вечерам в огромных залах утопической коммуны, готовят граждан к ежеутреннему коллективному механизированному труду.

Как видим, относя задачу ритмико-пластического воспитания рабочей молодежи к числу первостепенных, А. В. Луначарский и другие видные деятели послеоктябрьского культурного строительства апеллировали к социально-эстетическим и воспитательным идеям гуманистов прошлых эпох и опирались на достаточно богатое наследие теоретического, умозрительного знания. С этой осознанностью исторической традиции бесспорно были связаны многие силь-

ные стороны постановки эстетического воспитания и организации массовой художественной самодеятельности в трудный период военного коммунизма. Однако в той же обращенности назад, к античным образцам и утопическому идеалу самодеятельного искусства крылись определенные опасности. Их, как известно, не сумели избежать руководители Пролеткульта. Стремление немедленно, и невзирая на реальные условия, осуществить картины, нарисованные пылким воображением утопистов, нередко оборачивалось в художественной политике недостатком гибкости и широты. Односторонность пролеткультовской платформы, полное отрицание профессионального театра (в том числе и особенно — балетного) достаточно известны и справедливо подвергались резкой критике. Столь же заслуженно критиковали Пролеткульт и его теоретиков за склонность к априорным построениям и кабинетный универсализм. Плодом его явились многочисленные схемы и проекты развития тотальной самодеятельности, в осуществление которых в 1918—1920 годах были вовлечены многие люди и организации.

В театральных концепциях Пролеткульта «эстетизированный» спорт и ритмопластика занимали особое место. Отрицая балет как «специфическое создание помещичьего режима», теоретики Пролеткульта противопоставляли ему современные направления, которые, как им казалось, способны полностью изменить и обновить «искусство человеческого тела»: свободный танец Айседоры Дункан и ее последовательниц — «босоножек», пластику и ритмическую гимнастику, спортивно-танцевальные, акробатические композиции, музыкально-хореографическую пантомиму. Все эти направления, заявившие о себе на Западе и в России уже в начале века, не были прямо связаны с идеями революционного переустройства общества. Тем не менее и Луначарский, и руководители ТЕО Пролеткульта считали, что они заслуживают внимания и могут быть использованы пролетариатом в будущем театральном синтезе.

По мысли П. М. Керженцева, синтетический театр рабочих масс должен был возродить античный хор, импровизационные традиции рапсодов и развиваться как народный площадной театр ритмизованного слова и пластики. Общей для пролеткультовцев и всего «левого фронта» искусств была идея повсеместного пластического воспитания масс в духе «античных идеалов» (раскрепощенная естественная плас-

тика, радость движения, спортивность, гармоничное физическое развитие подростков и т. д.).

В соответствии с этими установками в учебные программы самодеятельных театральных студий и кружков сразу же после революции стали вводить такие дисциплины, как культура тела, спорт, физическая культура, пластика, ритмика, ритмические танцы, эстетическая гимнастика и др. Различия в названиях, в сущности, ничего не значили: эстетическая гимнастика могла успешно заменить и спорт, и физкультуру, культура тела — пластику или ритмические танцы и т. д. В то время это были некие синонимы нового направления, единого в своей основе, но еще недостаточно централизованного, не имевшего общей практической и методологической платформы, и потому по-разному воспринимавшегося на местах и допускавшего естественный «разброс» в названиях и разноречивой в деталях.

Конкретная реализация программ, кроме того, конечно, упиралась в проблему кадров. Руководителей кружков, преподавателей, инструкторов по новым дисциплинам решительно и повсеместно не хватало. Преподавание имело по необходимости свои уклоны: занятия вели и физкультурники, и бывшие спортсмены, и профессиональные балетные танцовщики,⁵ чаще же всего, особенно в провинциальных городках, в «глубинке» — местные любители, не имевшие никакой специальной подготовки.

Случалось — за отсутствием необходимых преподавателей, — что профиль «физкультурно-танцевальных» дисциплин несколько изменялся. Так, например, в одном из самых крупных губернских пролеткультов — в Туле в 1918—1919 годах, видимо, не смогли найти ни одного квалифицированного инструктора по пластике или ритмической гимнастике. Зато была возможность организовать занятия с артистами цирка. Ею воспользовались — и кружок «культуры тела» успешно заменила цирковая студия.⁶

Иначе обстояло дело в Тамбовском губпролеткульте, где в октябре 1918 года была открыта студия художественной арены. Ритмические танцы и гимнастика числились здесь в ряду ведущих дисциплин наравне с дикцией, мимикой, коллективной декламацией и др. «Студия художественной арены принимает самое активное участие во всех празднествах и концертах-митингах, устраиваемых партий и Губпролеткультом, — говорилось в отчете за первое полугодие работы. — Репертуаром студии являются произведения проле-

тарских писателей и поэтов, исполняемые в коллективном чтении и инсценировках. Кроме того студией были поставлены в разное время следующие пьесы: „Королевский брадобрей“ А. В. Луначарского и „Зори“ Верхарна.⁷

Через год, кроме классов ритмики и ритмодекламации, в программу были включены также балетные занятия.

«Тамбовский губернский пролеткульт, недавно представлявший из себя маленькую и еле заметную музыкально-художественную ячейку, ставивший главной своей целью организацию пролетарского хора, ныне развернул свою работу в губернском масштабе.

За непродолжительное время пролеткультом были открыты классы музыки, пения, художественного чтения — декламация и мелодекламация, хореографии и балетных танцев.

Результатом умелой постановки работы в этих классах было настоящее превращение пролеткульта во дворец пролетарского искусства».⁸

Журнал считал необходимым подчеркнуть, что танцами и другими дисциплинами в Тамбовском пролеткульте занимаются не только взрослые, но и подростки, и «даже самые юные дети».⁹

Ритмической гимнастикой и пластикой успешно занимались в 1920 году в драматической студии Смоленского пролеткульта. «Посмотрели бы вы, какой энтузиазм рабочих вызывали показательные выступления наших студийцев, когда они показывали различные нумера массовой гимнастики», — писал преподаватель студии драматург Н. Каржанский.¹⁰

В Смоленске, как и в некоторых других городах (в Екатеринбурге, например), студиицы увлеченно занимались «коллективной драматургией» или, иначе говоря, составлением небольших агитпьес, «агитсудов» и других популярных в тот период типовых форм театральной самодеятельности. Обычно сообща придумывали схему действия, а уж затем в процессе игры каждый участник должен был импровизировать свой текст. Успех таких импровизаций в небольшой степени зависел от физкультурно-хореографической подготовки исполнителей. «Могучим, универсальным средством „развязать“ движение являются: гимнастика и танцы, и, как высшая ступень того и другого, пластическая („ритмическая“) гимнастика и пластические танцы», — утверждал Каржанский в интересной брошюре «Коллективная дра-

матургия», изданной Всероссийским пролеткультом. О своем опыте он рассказывал: «Моим ближайшим помощником в деле драматургии был не кто иной, как товарищ Рамза, превосходный инструктор по гимнастике. ... Студийцы, доселе угловатые и застенчивые на сцене, становились все более уверенными и гибкими в игре — в прямом соотношении с успехами по гимнастике и пластике. Стало общим правилом, что лучшие по этим предметам студийцы являются также и наиболее успешными в импровизации и драматургии. Исключения крайне редки. Сильный, гибкий, свободный в своих движениях, не „связанный“ — самый благодарный материал для сцены Гибкому, ловкому легко играть мешковатого, неповоротливого. А пусть-ка неуклюжий изобразит грациозного!». ¹¹

Высказанное Каржанским отношение к «динамическому комплексу» (гимнастике, ритмическим танцам и т. д.) не было чисто пролеткультовским. Так же оценивали роль гимнастики и танца в эстетическом воспитании многие педагоги и психологи, работавшие в ТОО Наркомпроса. В связи с предполагавшейся реформой школьного образования Наркомпрос выпустил в 1918 году два сборника «Игра», где видные ученые и деятели искусств обсуждали вопросы воспитания посредством игрового метода, танцевальной, ритмо-пластической и театральной импровизации, «синкретических» школьных праздников и представлений. «Необходимо принятие мер к тому, чтобы в новой школе отведено было надлежащее место таким предметам, как пение, инструментальная музыка, пластика, ритмическая гимнастика, искусство речи», — говорилось в редакционной заметке, открывавшей второй сборник с этим названием. ¹²

Осуществлявшаяся в некоторых детских учреждениях (детских площадках, клубах, интернатах и т. д.) установка на синкретический спектакль-игру, музыкально-пластические, хоровые и танцевальные импровизации давала положительные результаты. «В детском саду Калиной, на Девичьем поле, дети, никогда раньше театра не видавшие, серьезно, не теряясь, разыгрывают небольшие вещицы перед многочисленной детской публикой, — говорилось в заметке „Детские спектакли в Москве“. — Зрители, дети пролетариата, наполняющие большой зрительный зал, ведут себя с удивительным тактом, соблюдают тишину, не сходят с мест во время действия, напряженно смотрят на сцену, где играют их товарищи, и усердно аплодируют. Дети-артисты ве-

ликолепно справляются со своей задачей — великолепно костюмы, приготовленные самими детьми в детском клубе, великолепен балет, чудно проходит пение».¹³

Об органичности, с которой дети разных возрастов входили в атмосферу танцевальной и пластической импровизации, рассказывала постановщица детского музыкально-синкретического представления на сказочный сюжет:

«В одном из провинциальных городов России я ставила детский спектакль. Недавно из Москвы, после студии пластики, после опытов „танца под слово“, „со словом“ и т. д., я попыталась дать в этом спектакле все новое, что еще плохо воспринималось даже взрослыми-москвичами. Результаты были поразительные: провинциальные ребятишки, далекие от всяких художественных новшеств, поддались всему так легко, оказались и ритмичными, и пластичными, почувствовали прелесть свободного танца, в котором не только передавали воспринятое от меня, но и вносили свое, что и было самым ценным в этой работе».¹⁴

Осенью 1918 года по решению Наркомпроса в Москве был создан Институт ритмического воспитания. Он получил удобное, хотя и неотопливаемое помещение на Арбате. Директором нового института стала известная преподавательница ритмики, одна из учениц швейцарского композитора и педагога Эмиля Жак-Далькроза Н. Г. Александрова.¹⁵

Открытие института было с энтузиазмом встречено руководителями Пролеткульта. Несмотря на труднейшие условия гражданской войны, сеть пролеткультовских художественных студий развертывалась в это время по всей стране. Армия, отдаленная провинция, деревня требовали инструкторов по «эстетической гимнастике» и пластике. Растущую нужду в преподавателях-ритмистах ощущала и Москва. К лету 1919 года здесь действовали одиннадцать районных студий. В апреле 1920 года центральных студий было уже две. Немногим позже начала работать тонально-пластическая секция ТЕО Пролеткульта, а затем образованная на ее основе студия тонплассо или театрального синтеза, где увлеченно занимались ритмикой Далькроза. Кроме того, быстро росло число детских кружков и школ с преподаванием ритмической гимнастики. В 1921 году систему Далькроза ввели в план обучения в 74-х детских учреждениях; ритмикой занимались в это время более трех тысяч московских школьников (в 1917 году — 453 в 14-ти кружках).

Интерес к систематизированной эстетической гимнастике, свободным танцам, акробатике в эти годы затронул и профессиональные театры. С ритмикой Жак-Далькроза здесь успешно конкурировали английская каллистенция, эстетическая гимнастика Демен и др. Молодые московские актеры и студийцы обучались у Б. Фердинандова по его собственной метроритмической системе. Мейерхольд ввел «биомеханику». Двадцатилетний Л. В. Кулешов разрабатывал технику кинематографического «целесообразного» движения и жеста, тренируя своих «натурщиков» по методу французского актера и педагога Дельсарта. В Петроградской школе экранного искусства преподавали сразу и биомеханику, и систематизированную гимнастику по Далькрозу и Дельсарту, причем все это — в залах, где даже в 1922 году отопление «почти абсолютно отсутствовало». Завкультпросветотделом Севзапкино, обследовавший школу в начале 1922 года, писал в своем докладе: «В аудиториях пронизывающий холод. Света недостаточно. Лампочек мало. ...Учащиеся должны работать на уроках Далькроза и Дельсарта в легких костюмах (хитоны) при такой температуре, которая влечет за собой ... постоянные заболевания на почве простуды как учащихся, так и учащихся... Школа в смысле хозяйственном очутилась в кошмарных условиях. И если сейчас в промерзших стеклах теплится жизнь, то это еще раз подчеркивает и отражает любовь к школе и к искусству людей, всецело отдавших себя этому делу. Меня удивляла вначале такая посещаемость, такая аккуратность и дисциплинированность учащихся. По-моему, занятия в таких условиях, как со стороны учащихся, так и учащихся, не преувеличивая факта, — героизм. Несмотря на такие условия, занятия ни разу не были прерваны...».¹⁶ Об увлечении студентов пластикой и другими танцевально-гимнастическими дисциплинами свидетельствовала и работа самодеятельных кружков, возникших в школе в 1921 году. В отчете за 1924 год кружки дельсартянский, ритмики и акробатики назывались в числе наиболее жизнедеятельных.¹⁷

Пластика и ритмическая гимнастика благодаря любителям-энтузиастам проникли в эту пору в Подмоскovie. «... Детский театр Юношеского дома Московского ОНО из подмосковной деревни Зуево Звенигородского уезда приобрел в округе славу как единственный театр, дающий хорошие спектакли, — сообщал в начале 1924 года журнал „Советское искусство“. — Любопытно, что этот коллектив ставил

не только детские спектакли, но и водевили, музыкальные спектакли с песнями и танцами и даже световыми эффектами („Русалка“ на музыку Даргомыжского), революционные пьесы, которые имели исключительный успех среди крестьян окружающих деревень. Не меньший интерес возбуждали ритмические и пластические упражнения (по Далькрозу), совершаемые юдомцами летом в саду, вокруг клумб на глазах у деревенской толпы. Постепенно школьный театр для крестьян превратился в театр самих крестьян, которые через пункт по ликвидации неграмотности стали втягиваться юдомцами в работу над спектаклями, в занятия хоровым пением и пластикой». ¹⁸

В сценических «показательных» постановках театральных студий Пролеткульта пластика и ритмическая гимнастика использовались очень широко в первый период, когда пролеткультовский репертуар состоял в основном из массовых инсценировок, коллективного чтения стихов, ритмо — и мелодекламации, хоровых «рапсодических действий» и пластических этюдов. Московские и петроградские ритмисты «оформляли» коллективные импровизации и ритмизованное хоровое действие в спектаклях В. С. Смышляева, А. А. Мгеброва, Е. П. Просветова и других режиссеров Пролеткульта. Ставились для студийцев и отдельные ритмические пантомимы, «пластические барельефы», хоровые тонально-пластические этюды, сольные и массовые танцы на симфоническую музыку.

Преподаватели, в большинстве своем молодые, нередко выходили вместе со студийцами на сцену. Так, один из первых вечеров Петроградской студии Пролеткульта включал пластические барельефы «Нас расстреливали» и «Мы победили», исполненные танцовщицей-«босоножкой» Адой Корвин с группой студийцев. Критика одобрительно отмечала это и последующие выступления А. Корвин с ее группой в Петрограде и на фронте. (В марте 1919 года А. А. Корвин умерла от тифа во время фронтовой поездки.) Успехом у аудитории пользовались ее пластические постановки в литературном монтаже по книге стихов американского поэта Уолта Уитмена «Листья травы» (вечер 20 июля 1918 года, общая постановка А. А. Мгеброва), в инсценировке книги пролетарского поэта Владимира Кириллова «Зори грядущего», завершавшейся ее финальным танцем. ¹⁹ Танцовщица изображала в нем Свободу, разрывающую цепи капитала. Этот танец в дальнейшем исполнялся и отдельно,

в многочисленных концертах-митингах и выступлениях перед частями, уходящими на фронт. Спустя полвека режиссер инсценировки В. В. Чекан-Мгеброва вспоминала об одном из таких концертов: в военном Петрограде, в здании Биржи Ада Корвин танцевала Свободу «в легкой алой тунике, босая, на каменных плитах огромного зала среди краснофлотцев».²⁰

Ритмопластические композиции и танцы входили в репертуар московских студий Пролеткульта. На первом и втором публичных вечерах Московского пролеткульта, состоявшихся 6 и 10 ноября 1918 года, с успехом исполнялись три этюда — «Мрак», «Порыв» и «Марсельеза» — «пластическая трилогия» в постановке Л. Н. Алексеевой, одной из руководителей рабочей самодеятельности Москвы.²¹ Студийцы центральной студии, среди которых был и «замечательно одаренный для пластики» Н. В. Сидельников,²² выступили с детально разработанными каждый для себя «ритмическими действиями» в массовой инсценировке стихотворения Верхарна «Восстание», осуществленной В. С. Смышляевым.²³

«Восстание» и пластические этюды из трилогии Л. Н. Алексеевой, в особенности «Марсельеза», исполнялись неоднократно на протяжении 1918—1922 годов. Центральная студия Московского пролеткульта выезжала с этими постановками в рабочие районы столицы и на гастроли в части Красной Армии, на Восточный фронт гражданской войны, в дальние тыловые города. Те же этюды в разных городах, местечках, даже деревнях показывали и другие студии. Наряду с агитпеснями-инсценировками «Мститель» В. Ф. Плетнева, «Солнечные лучи» А. Н. Поморского, «Каменщик» П. К. Бессалько, «Раб» А. П. Арского они вошли в ходовой пролеткультовский репертуар, распространявшийся в районных студиях Москвы и Петрограда, в некоторых уездных и губернских коллективах, в фронтовых студиях.

После образования Института ритмического воспитания репертуар московских пролеткультовцев пополнился новыми постановками. Н. Г. Александрова сочинила на сборную музыку сюжетную ритмическую пантомиму «Вождь», в которой выступал Н. В. Сидельников, а после его гибели — студийец И. Ф. Языканов.²⁴ Студийцы исполняли также «Экосез», «Этюд массового действия» на музыку Грига, «Мюзетт» Баха, ритмопластическую пантомиму (или, как

позднее стали говорить, инсценировку) «Гномы».²⁵ По сведениям, опубликованным в 1922 году в журнале «Горн», каждая из этих постановок прошла за годы гражданской войны «не менее 50 раз».²⁶

Студийцы Пролеткульта вместе с московскими школьниками принимали участие в демонстрациях системы Жак-Далькроза, которые Институт ритмического воспитания устраивал на концертных площадках Москвы и Петрограда. В программу таких выступлений, наряду с ритмическими пантомимами и ритмо-танцевальными интерпретациями симфонических произведений,²⁷ входили упражнения и музыкальные этюды, ритмически передававшие различные трудовые процессы: косьбу, пилку дров, работу на конвейере и др. Публика принимала «трудовые этюды» с большим воодушевлением, тем более что их обычно исполняли дети.²⁸

В послеоктябрьские годы многие эксперименты, от трудовых (научная организация труда) до «театрально-синтетических», кинематографических, дизайнерских, архитектурных, строились на ритмической организации движения, внутреннем ритме монтажа, ритмодинамике пространственных конструкций. С ритмикой были связаны не только планы массового эстетического воспитания и обновления балетного театра, но и проекты грандиозных праздничных торжеств, которыми ритмически организованный пролетариат отметит свою близкую победу над врагами.²⁹ В конце гражданской войны группе московских ритмистов во главе с Н. Г. Александровой было поручено заняться разработкой массовых плясок: в Институте ритмического воспитания предполагалось открыть новое отделение — организаторов народных праздников и торжеств.³⁰

Идея «ритмизации» народных праздников, по-видимому, сыграла свою роль и в подготовке Пролеткультом коллективного тонально-пластического действия «Труд». Постановка, осуществленная руководителем студии театрального синтеза (тонплассо) Е. П. Просветовым, была впервые показана в марте 1921 года. Ритмика трудовых процессов здесь, как и в ранних постановках Пролеткульта, была «нагружена» аллегорическим содержанием. Группы работников «на конвейере», могучие «молотобойцы» на переднем плане, капиталисты и надсмотрщики на возвышении в глубине сцены — такова была расстановка сил в этом этюде. Движения, ритмически передающие автоматизм тяжелой, принудительной работы и закипающее возмущение эксплуатируемых,

сопровождались мелодекламацией. Действо кончалось революционным взрывом и победой пролетариата.

«Труд» — последняя большая ритмокомпозиция «патетического стиля», поставленная пролеткультовцами. В период нэпа интерес к псевдоантичным формам ритмизованного действия стал спадать. К тому же сильно сократились штаты преподавателей и общее количество художественных студий Пролеткульта.³¹ Ритмические танцы еще долго сохраняли свою популярность, но их характер и сама танцевальная трактовка индустриальной темы изменились.

В 1922—1923 годах артистическая Москва увлекалась «танцами машин» и «механическими танцами» в постановке известного эстрадного режиссера Н. М. Фореггера.³² Идея, завезенная из-за границы, была подхвачена молодежными коллективами живых газет и «Синей блузы». При помощи «машинных» ритмов и несложных гимнастических движений самодеятельные артисты иллюстрировали агитационный «живгазетный» материал. В брошюре М. Вепринского «Живая газета» есть описание одной из таких самодеятельных ритмических инсценировок, где рост производительности труда на заводе изображался в виде набирающего скорость поезда. «На исполнителях, — пояснял автор, — были надеты бутафорские вагоны, каждый вагон представлял цех (отделение) завода, движениями показывалось, как постепенно, цех за цехом, начинал работать завод. Вагоны сцеплялись и начинали двигаться все скорее. Тексты стихов, песни и пояснения ведущего разъясняли зрителям значение диаграмм».³³

Конечно, эта клубная «танцующая диаграмма» вряд ли могла сравниться с виртуозной сценкой «Поезд», которую натренированные «синтетические» актеры Фореггера с огромным успехом исполняли на сцене Дома печати.³⁴ Однако именно возможность создавать «танцы машин» при помощи простых ритмических движений и незатейливых, легко запоминающихся комбинаций способствовали их широкому распространению.

В 1926—1927 годах «танцы машин» разучивали в рабочих клубах и фабрично-заводских кружках для массового исполнения на молодежных вечеринках. Московский кружок игр и праздников (КИП), созданный специально для организации активного досуга рабочей молодежи, рекомендовал их комсомольцам «за их общественную ценность, за их непосредственную простоту и жизнерадостность, а в то

же время и за физкультурность».³⁵ Шведский «танец машин» вошел в сборник «Массовые народные танцы», составленный сотрудницей одного из институтов Наркомпроса А. М. Зеленко из коллективных — современных и старинных — танцев разных стран.

«Из всей массы собранных и записанных танцев разных национальностей я старалась подобрать для этого сборника только те танцы, которые носят массовый характер, не требуют специальной танцевальной подготовки и тренировки, музыка которых проста, легко усвояема и запоминаема и движения имеют в себе здоровое гимнастическое начало, — танцы, носящие игровой характер», — писала составительница в методической части сборника, имевшего подзаголовок «Руководство для проведения коллективных танцев в кружках, клубах, на вечеринках, на экскурсиях и в школах».³⁶

Игровое начало в сочетании с четким, легко улавливаемым «машинным» музыкальным ритмом позволяло использовать «танцы машин» не только в клубах и кружках массовых танцев на заводах и фабриках, но и в физкультурно-танцевальной и музыкальной работе с детьми. В начале 30-х годов, когда индустриальная тематика во всех искусствах, и в балете в том числе, вновь стала очень популярной, танцы машин включались даже в методические пособия и сборники музыкальных игр для дошкольников.³⁷

Правда, самое понимание ритмики и ее задач к этому времени несколько изменилось. Уже в середине 20-х годов ритмическую гимнастику и пластику заметно потеснила физкультура. Сложная система ритмопластических и гимнастических упражнений, разработанная Жак-Далькрозом, была одним из поисковых методов комплексной музыкальной педагогики (включающей и тренировку тела). «Ритмика не могла заменить собой хореографию, физкультуру, сценическую тренировку. Но на почве ритмики все эти области попадали в тесное взаимное соприкосновение, подготавливая человека к более тонкому, точному восприятию музыки и других искусств», — писала ученица Александровой В. П. Россикина.³⁸ Новая физкультурная система обучения пластике и художественной гимнастике строилась на иных началах и преследовала другие цели.

Пропаганда физкультуры и спорта, которую Н. И. Подвойский и его помощники в первые годы революции вели через Всевобуч, спустя десятилетие резко усилилась и стала

проводиться через самые разнообразные каналы. Одним из них было искусство. Спортивная эстетика определяла в это время стиль многих профессиональных постановок на драматической и музыкальной сцене, на эстраде, в театрах малых форм. Спортивность и акробатическую выучку отважно демонстрировали в ролях героев-комсомольцев актеры и актрисы молодого советского кино. Спортивные и физкультурные мотивы находили отражение в работах крупных советских живописцев, скульпторов, дизайнеров. К тематике пролетарского спорта, физкультурных выступлений и парадов охотно обращались самодеятельные художники.

Эстетизируя спортивную тематику, искусство этого периода берет на себя вместе с тем и роль пропагандиста непосредственных функций физкультуры и спорта: оздоровительной, закаляющей, лечебной. Руководство спортивными и физкультурными организациями остается за Наркоматом здравоохранения. Но сотни самодеятельных студий, домпросветов, рабочих клубов, городских и сельских школьных художественных кружков также осуществляют гимнастическую, физкультурно-танцевальную, «спартаковскую» подготовку молодежи.

Процесс замены музыкального «движенческого комплекса», преобладавшего в первый период, спортивно-гимнастическим и физкультурным, наглядно отражен в бумагах домпросветов и рабочих клубов, сохранившихся в архивах Ленинграда. До 1924 года в составе ленинградских ЕХК обязательно были кружки ритмики или пластики, «оформлявшие» музыкальное движение (танцы, ритмические и пластические иллюстрации к звучащему тексту, ритмическую пантомиму и т. д.) в живых газетах, театрализованных агитсудах и других коллективных выступлениях. В новом типовом плане рабочего клуба, вступившем в действие в 1924/25 году, этих кружков и секций уже нет; их место занимает физкультура, которая «выступает как самостоятельная единица и, кроме того, принимает участие в оформлении сценического движения (особенно массового)». ³⁹ В ЕХК в этот период повсеместно вводятся спортмены и физкультурники. ⁴⁰ Спартаковская тема занимает все больше места в коллективных инсценировках, которые готовились к дням Красного календаря.

«В инсценировке необходимо участие спорт-кружка и хор-кружка», — говорилось в типичной для того времени клубной инсценировке Д. Толмачева «Ленинский январь»

(1925). Одной из ее составных частей были театрализованные шествия: «шествие испарта» («идут жертвы революции в цепях и ранах», — писал автор), «шествие Спартака и ВЛКСМ». Инсценировку заключало выступление спортсменов: «Спартаки делают sportупражнения и во время последнего Интернационала строят две трапеции по бокам мавзолея»,⁴¹

Гимнасты из кружков физкультуры и спорта выступали в ряду других участников художественной самодеятельности на вечерах спайки,⁴² в отчетно-показательных концертах, воскресных утрениках, на первомайских демонстрациях.⁴³

В 1925 году в Ленинграде впервые проводился первомайский межклубный конкурс — районные и городские состязания ЕХК.⁴⁴ К инсценировкам, представленным на этот конкурс, по-видимому, относится и сохранившийся среди материалов Дома Санпросвета «Парад санпросветчиков»; в нем был раздел «Шарж и сатира», почти целиком построенный на танцевальной карикатуре, гротескном, «издевающимся танце» с физкультурными движениями.⁴⁵ После стихотворного вступления Конферансье («Товарищи, был я в Америке,/ Слетал оттуда на Марс...») на сцену выходил марсианин, который оказывался футболистом. Дальше в сценарии следовало описание его танца: «Голова по-бычачьи наклонена вперед. Что-то бессмысленно мычит и вдруг ударяет конферансье головою в живот. Тот в комическом страхе убегает, а футболист начинает изображать в шаржированном виде игру в футбол с воображаемым мячом. Футболист некоторое время неистовствует. Конферансье время от времени боязливо выглядывает из-за кулис и снова прячется. Наконец, он в изнеможении садится на пол. Конферансье выходит и с видом исследователя постукивает футболиста по голове, осматривает и измеряет его череп».⁴⁶

В той же инсценировке была массовая гротескная пляска, в которой участвовали Болезнь, Нищета, Несчастный случай, Прогул, Безработица, Темнота, Преступность, Проституция, Детская Беспризорность, Детская Дефективность. После стихотворного диалога Пива, Самогона и Русской Горькой все отрицательные персонажи «Шаржа и сатиры» снова пускались в пляс и хором пели куплеты с припевом: «Своих врагов рабочий класс/ Согнул в бараний рог/ И только нас, и только нас/ Он победить не смог». «В разгаре танца, — говорилось в сценарии, — входит Советская власть — мускулистый широкоплечий рабочий с изображе-

нием молота и серпа на груди. Самогон, взвизгнув, убега-ет».⁴⁷

Несколько лет спустя, в период массовых кампаний против алкоголизма, против прогульщиков, за промфинплан, за пятилетку в четыре года, против вредительства и разгильдяйства и так далее, физкультурные танцы-шаржи получили широкое распространение. Два типа физкультурных танцев — героизированные спортивные танцы-плакаты, танцы-марши и танцевальные карикатуры «полит-гротеск» включали в свои представления летучие группы фабрично-заводской молодежной самодеятельности, бригады ХАЦ (художественно-агитационного цеха), выступавшие и в клубах, и на производстве в обеденные перерывы с живой газетой, скетчем, обзором, эстрадным номером в спектакле-диспуте, агитсуде, театрализованном митинге.⁴⁸ Физкультурные массовые танцы, «танцы-действия» на музыку советских композиторов — «Буденновка» А. Хачатуряна, «Танец обороны» А. Давиденко и его же «Песня-марш ПКиО» исполнялись в 1931 году военизированным музыкально-игровым активом Центрального парка культуры и отдыха в Москве на многотысячных театрализованных митингах, агитшествиях, политкарнавалах.⁴⁹ Те же произведения (автор брошюры об опыте массовой музыкальной работы в ЦПКиО Г. Хубов называл их «танцем-песней-игро-лозунгом»), и еще «Марш ударников», «Марш летчиков», «песню-танец-игру» «Урожайная плясовая» на музыку Васильева-Буглая, а также просто танец-марш, исполнявшийся под музыку Шуберта, разучивали с посетителями парка «ударные хорзводы» и танцевально-игровые отделения массовиков ЦПКиО.⁵⁰

«Здоровые физкультурные движения»,⁵¹ составлявшие основу массовых «танцев-лозунгов», «танцев-плакатов», нашли в этот период отражение и в постановках профессионального балетного театра. Героизированный физкультурный танец характеризовал молодых героев-комсомольцев — спортсменов и ударников труда в балетах «Футболист», «Золотой век», в первом советском «индустриальном» балете «Болт».⁵² Для обрисовки отрицательных героев-нэпманов Дамы и Франта В. А. Оранский, автор «Футболиста», использовал (как это делалось во многих драматических спектаклях, эстрадных обзорах, концертных танцевальных номерах) ритмы фокстротов, танго, четки и других привезенных с Запада джазовых танцев. В

балетах Д. Д. Шостаковича были кроме того и физкультурные танцы-карикатуры, исполнявшиеся «клубной агитбригадой» в заводском цехе («Болт»), и массовые танцы-игры (танец пионеров, танцевально-игровая картина «футбол» в «Золотом веке»), и разнообразные «машинные» и «производственные» танцы (танец текстильщиц, воинские танцы красноармейцев, изобретательно поставленные Ф. В. Лопуховым в спектакле «Болт»).

Одним из проявлений возраставшей популярности массовых физкультурных танцев был подготовленный Н. М. Фореггером для «Синей блузы» танцевальный номер «Физкультура в эпохах» — «попытка пластически воссоздать образ различных эпох: античной, Возрождения, средневековья, современной».⁵³

Итак, на рубеже 20-х и 30-х годов спорт, физкультура и спортивный танец взяли на себя те функции в системе массового эстетического воспитания, которые в начале культурной революции были возложены на ритмопластику. Помимо основной задачи — утвердить при помощи определенным образом организованной системы физического и художественного развития рабочей молодежи новые эстетические и этические нормы, спортивно-танцевальный комплекс должен был отвлечь молодежную массу от «порочного», как думали в то время, развлекательного танца и вообще от культуры развлечения, которая считалась «классово опасным пережитком» старого мира.

ТАНЦЫ В БЫТУ И В КЛУБНЫХ ЗРЕЛИЩАХ

Теоретики Пролеткульта относили к развлекательной культуре классический балет (по этому вопросу были разногласия, а в организационном смысле даже крупные баталии с наркомом А. В. Луначарским),⁵⁴ а также городские бытовые танцы: старые, «мелкобуржуазные» — кадрили, вальсы, польки, краковяки и так далее, и новые — фокстроты и танго, совсем недавно завезенные вместе с джаз-бандом из Америки в союзную Европу. Мода на эти современные бальные западные танцы быстро распространялась, несмотря на потрясения военного и революционного времени, и потому они казались самыми опасными. С ними, как представлялось деятелям Пролеткульта (да и не только им),

в Советскую Россию проникало растлевающее дыхание империализма.

Борьба с «танцульками» началась сразу после революции. Танцы, к которым молодежь (в особенности в небольших провинциальных городах) настойчиво стремилась, воспринимались активистами культурного фронта как главный тормоз в их культурно-просветительной и воспитательной работе с массами.

«В Устюге имеется три клуба и два кинотеатра, — писал в 1919 году в статье „Театр и публика“ корреспондент северо-двинского губернского журнала „Пролетарское искусство“, ратовавший за постройку в городе театра Пролеткульта. — В клубах и кинотеатре „Паризиана“ ставятся спектакли и устраиваются концерты. Бывало так, что во всех трех клубах и театре „Паризиана“ назначались вечера. Нашу публику, в особенности молодежь, привлекали, как известно, более всего те спектакли и те музыкально-вокальные вечера, которые заканчивались танцами. Тогда один из клубов был наполнен публикой, с нетерпением ожидавшей начала танцев, в другом так мало было народу, что расходы превышали доход, а в третьем и совсем никого, в силу чего приходилось спектакли или вечер отменять».⁵⁵

Еще более грустную картину представлял своим читателям той же весной 1919 года столичный пролеткультовский журнал. «Когда просматриваешь провинциальные газеты с отчетами о клубной жизни на местах, — говорилось в разделе „Хроника Пролеткульта“, — невольно бросается в глаза одно явление, которое нельзя не признать типическим. ... Вместо разумной работы даются танцульки (в Тихвине предупредительно сообщают, что вследствие осадного положения начало оной будет в другом месте), а чтобы побольше поплясать, пьесы сознательно сокращаются так, что их и не узнаешь. В Народном Советском театре воскресают старые публичные балы-маскарады с премиями за костюмы и танцы (ордер на галоши и деньги на них), причем в советской прессе идет полемика, правильно ли произошло присуждение премий или нет. В Козлове профессиональные союзы устраивают балы с роскошным буфетом. Танцы, танцы, так и пестрят отчеты, причем в Чембарах, в клубе Володарского, на этой почве происходит своеобразное соревнование между местными танцорами и приезжими питерцами из заготовительных продотрядов, так как только

последние умеют танцевать здесь изобретенный танец „Ка-рапет мой, Карапет“».⁵⁶

К 1919 году относится и следующая заметка, помещенная в пролеткультовском «Горне» под заголовком «Культурно-просветительная работа в Коммунистическом Союзе молодежи г. Москвы»: «Клубы по праздникам устраивают экскурсии. Особенной любовью пользуются самостоятельно обслуживаемые вечеринки в районах. (Танцы принципиально не допускаются.)»⁵⁷

Конечно, далеко не всюду, даже в комсомольско-пролеткультовской среде, отмена танцев находила общую поддержку. Известно, что во многих городах в первые годы революции танцами завершались массовые празднества и всевозможные районные мероприятия: концерты-митинги, театрализованные диспуты, агитсуды, литературно-музыкальные концерты-лекции и др. Частушки с пляской, Яблочко, Трепак, Цыганочка, Русский были любимым развлечением красноармейцев. И вообще народная сольная и массовая пляска, в особенности удалая пляска под гармонь или под песню, пользовалась в гражданскую войну огромной популярностью в отрядах Красной армии, в селах и деревнях. Широкое распространение в самодеятельных агитколлективах, да и просто среди комсомольской молодежи получили плясовые частушки с новыми текстами-импровизациями.

«Боевая, боевая,
Боевая я и есть,
Нынче тихие не в моде,
Боевым большая честь», —

пели, по воспоминаниям старожилов, костромские комсомолки в 1918 году.⁵⁸

Балетмейстер А. И. Сельцов, много лет проработавший в самодеятельных коллективах Костромской области, приводит также следующие факты, собранные путем опроса старожилов: «В деревнях Чухомы в момент организации деревенских театров в помещениях школ сельская молодежь приходила на репетиции за 5 и более километров в любую погоду, домой возвращалась часто с пляской и частушкой уже после полуночи. Первые социалистические клубы в эти годы организовывались в Костромском крае и в столовых, и в домах помещиков (отобранных для этих целей), и в школах, и даже в амбарах. И где бы ни организовывались они, в них наряду с другими жанрами самодеятельного ис-

кусства „частушка с пляской“ занимала не последнее место». ⁵⁹

А вот записанный автором рассказ пенсионера М. Пободоносцева: «Нередки были поездки городских комсомольцев в деревню для проведения концертов и агитации по текущему моменту. Выезжали маленькими группками, так называемыми „агитками“, в программе которых всегда была острая частушка с пляской. Но не всегда эта работа проходила благополучно. Однажды под Судиславлем мы с трудом оторвались от банды „зеленых“, стрелявших по нам из обрезов после одной из наших „агиток“. И мы были горды за девушек комсомолок, частушечниц и плясуний — Любовь Беккер и Ирину Виноградову, смело отстреливавшихся с саней из револьверов». ⁶⁰

Пляска с частушками была распространена в то время и в городском быту. В «Народном доме», где происходили заседания костромских коммунистов, молодежь успевала поплясать даже во время перерывов, «Революционные песни сменялись народными и шуточными, пение часто переходило в частушечный пляс», — рассказывала Сельцову пенсионерка коммунистка М. Виноградова. ⁶¹

В городах и селах Поволжья прочно держался и другой популярный в этих местах танец — кадрили, которую в каждом районе танцевали по-своему.

Кадриль — один из городских бальных танцев, распространенных в деревне еще в прошлом веке. До революции в Поволжье было известно несколько вариантов городской и сельской кадрили: «Большая костромская кадриль», «шестизарядная» деревенская «Козуля» и др. Как сообщал в 1911 году «Поволжский вестник», наиболее популярный танец в Чухломском уезде — кадриль, «называемая здесь кандрелью». Отплясывали ее обычно под гармошку. ⁶² «Козулю» и другие волжские кадрили жители танцевали и в 20-е годы. Танцуют, несмотря ни на какие перемены и сегодня, и даже создают новые бытовые и сценические варианты. Таковы Красносельская кадриль, «восьмизарядная» — «Вохомская восьмерка», «Буйчаночка», «Сущевская дорожка», «Яковлевская кадриль» и др.

В первые годы революции в рабочих клубах, низовых ячейках и даже студиях губернских пролеткультов тоже не всегда ограничивались ритмическими упражнениями.

«Первым шагом к пластическим танцам являются танцы, самые обыкновенные „мелкобуржуазные“ танцы: „пошлый“

вальс, „истинно мещанская“ полька, и мазурка, и гопак. Да, да, все без исключения», — утверждал Н. Каржанский, удивившийся в этом на собственном педагогическом опыте.

«Против танцулек, — писал он, — ведется планомерная и выдержанная кампания, и если говорить о танцах, как прямою времяпрепровождением, то, конечно, кампания эта имеет за собою основания. Но это принимает вид некоего фанатического гонения, какого-то танцборства. Дело доходит до того, что в некоторых воинских частях, расположенных в мелких городишках, политкомы никогда и ни под каким видом не разрешают красноармейцам танцевать с соседними девицами. И этого мало: мне известны случаи, когда в драматических красноармейских студиях не разрешают танцы, как предмет занятий. — „Это вам не танцулька, а драматическая студия“.

Я не разделяю такого увлечения танцборством — не только в его крайней степени, а и вообще. Но не будем об этом говорить в общей форме. Для меня важно установить положение, что в драматических студиях преследование танцев, как некоей ереси, совершенно неуместно. ...

Введите танцы как обязательный предмет! Не разгоняйте студийцев (были такие случаи), если во время антрактов, после скучных лекций они станут с увлечением танцевать вальс, даже польку! ... Вспомните, что семидесятилетний Соколат не только танцевал, но даже считал, что гимнастика, музыка и танцы угодны самим богам».⁶³

В своем отношении к танцам и «танцборству» Каржанский, вероятно, не был одинок, хотя таких решительных суждений в пролеткультовской печати тех лет нам больше не встретилось. О том, что многие так думали, свидетельствует, скорее, сама практика тогдашнего агиттеатра. «Полька», «Политмазурка» — сатирические сценки с танцами пользовались большим успехом у красноармейской и рабочей аудитории прифронтового Витебского Теревсата. От «мелкобуржуазных» вальсов, полек, падеспаней, кадрили не отказывались и другие группы теревсатов, живых газет, самодеятельных агитбригад, разъезжавших по фронтам гражданской войны. К бытовым танцам постоянно обращались и столичные театры. К началу 20-х годов классовые враги на сцене обличались уже не только томным вальсом, но и зажигательным фокстротом.

В системе культпросвета это вызывало постоянную тревогу. Танцы, вроде бы призванные показывать, как разла-

гаются западные буржуи, переходили в наш, советский быт. Во время нэпа тяга молодежи к модным танго, фокстротам, шимми и чарльстонам воспринималась многими как подлинное бедствие.⁶⁴ Дискусии о танцах, проводившиеся повсеместно в рабочих клубах и на предприятиях, призваны были убедить любителей фокстрота в преимуществах гимнастической зарядки, спортивных игр и упражнений.

Попытки запретить «танцульки» в клубах, изгнать балльные танцы с молодежных вечеринок на предприятиях и в общежитиях, «пресечь» вальсирование на рабочих пикниках, во время всевозможных культпросветовских экскурсий, вылазок на природу и так далее успеха не имели. В журналах середины 20-х годов о тяге молодежи к балльным танцам писали много, и все чаще — с интонацией обиды, недоумения, откуда это зло взялось.

«...Вечер „Друзей Рабиса“ с заранее подготовленной программой, срывается группой фокстротистов, ухитряющихся танцевать его под звуки марша, венгерки, чего ни попало. Не все ли им равно?.. Даже на массовых рабочих вечеринках находятся парочки, разочарованно спрашивающие: „А фокстрота не будет?“».⁶⁵ Эта цитата из статьи 1926 года в столичном музыкальном журнале может дать представление и о типичном для того времени конфликте на клубном вечере, и о растерянности «взрослых» — культпросветчиков, работников искусств, критиков, журналистов — перед «возмутительным» упорством, массовой «беспринципностью» танцующих.

В 1924—1926 годах танцы во время молодежных вечеров в клубах пробовали заменять физкультурными играми или «ритмическим хождением».⁶⁶ На Всероссийском совещании по художественной политпросветработе (декабрь 1925) вопрос о танцах ставился весьма категорично. «Самостоятельные танцевальные вечера в клубе недопустимы. Некоторые товарищи предлагают ввести регулирование „танцевального репертуара“. На регламентации в этом случае выехать трудно», — настаивал Н. Масленников, делавший доклад «Художественная работа в клубе».⁶⁷ Неожиданно это вызвало резкий отпор со стороны украинской делегации. Делегат Украины Христовой выступил в прениях с горячей речью в защиту танца и танцоров:

«...Тут говорилось о ненужности танцев. Украина об этом говорит иначе. *Мы танцы признаем.* Тут весь вопрос в том, как к ним подойти. Мы, конечно, не допустим танцев

с половыми „уклонами“ (фокстрот и т. п.), но вообще танцы, конечно, допустимы.

Попробуйте на Украине, где танцуют в деревнях и в сельских будинках, танцует и старый и молодой, танцуют в доме и на улице, — запретить танцы. Вы этого не сможете, и этого сделать нельзя!»⁶⁸

Правоту этих слов наглядно подтверждала жизнь.

Запретить танцы оказалось невозможно и в Белоруссии, где молодежь еще водила хороводы, а на деревенских вечеринках отплясывала местные народные кадрили, польки, «Юрочку», разнообразные галопы и чечетки. Национальный танец, неотъемлемый от праздничного быта большинства народов, активно сохранялся в Закавказье, Средней Азии, Сибири, в центре России и на русском Севере. В некоторых республиках, благодаря энтузиастам-хореографам, собирателям местного фольклора, народный танец начинал уже переходить на сцену. Так, дело собирания и популяризации народных белорусских песен и танцев, начатое в 1907 году труппой Игната Буйницкого, было продолжено актерами Белорусского Государственного театра, созданного в 1920 году. На сцене этого театра старинные крестьянские танцы исполнялись не только в драматических спектаклях по ходу действия, но и отдельно, как самостоятельные танцевальные композиции хореографов-фольклористов.⁶⁹

Народные танцоры, музыканты и певцы Кабардино-Балкарии вошли в конце 20-х годов в танцевальный ансамбль «Красный Кавказ», возникший на основе сельских самодеятельных коллективов. Ансамбль работал в Нальчике, в его репертуаре были традиционные кабардинские и балкарские танцы: «Кафа», «Удж», «Исламей», «Азбек», «Тюзтепсеу», «Тегрек-тепсеу» и другие, исполнявшиеся в сопровождении секстета народных инструментов. В 1930 году ансамбль с успехом гастролировал по СССР, осенью 1931 года участвовал в областной олимпиаде искусств (Нальчик) и краевой олимпиаде горских народов, проводившейся в Ростове-на-Дону.⁷⁰

Народный танец, составлявший важную часть театральных представлений узбекских и таджикских масхарабозов, пользовался неизменной популярностью в среднеазиатских рабочих клубах и красных чайханах середины 20-х годов. В 1931 году на I Республиканском слете (олимпиаде) народных певцов, музыкантов, танцоров Таджикистана фольклорные танцы крестьян под бубен, с палками, гиджаком,

шашкой, на деревянной лошадке и другие произвели огромное впечатление на жюри, состоявшее из музыкантов и хореографов. О танцах дехканина Бекназара Мухаммад Али Зада, получившего первую премию, один из членов жюри писал: «Его хореографическому искусству позавидует любая знаменитость!»⁷¹

Укорененность танцевального фольклора в повседневной жизни крестьян, его значительный удельный вес в искусстве многих республик, вероятно, сыграли свою роль в появлении новых «концепций клубного танца» во второй половине 20-х годов.

«Многие клубные работники восставали против танца в клубе, как вредного буржуазного пережитка, отвлекающего рабочих от более культурных и пролетарских видов отдыха и развлечения.

Эти товарищи вовсе и не подозревали, что танец вовсе не изобретение буржуазии, — он гораздо старше ее, корни его старше даже человеческого рода, ибо они берут свое начало в царстве животных» — писал в 1929 году Р. А. Пельше, обосновывая изменившееся отношение к «бодрым народным танцам», уже допущенным в Москве и Ленинграде в программы клубных вечеров.⁷²

«Народный танец», правда, понимался не как фольклорный, а как массовый — «с нехитрыми, но естественными, сильными, энергичными движениями».⁷³

Уже упоминавшееся «Руководство...» Анны Зеленко не случайно так и называлось: «Массовые народные танцы». В предисловии Агитпропа ЦК ВЛКСМ, которым сборник был снабжен, о танцах этого типа говорилось следующее: «Они построены на физкультурных гимнастических движениях, в их основе лежит коллективность. Народные массовые танцы дают материал для веселого времяпровождения молодежи, воспитывают у нее коллективность, и это заставляет нас широко рекомендовать их практическим работникам для проведения в клубе».⁷⁴

Зарубежные массовые танцы, помещенные в этом сборнике, действительно, довольно широко внедрялись в «клубный быт» рабочей молодежи. Как сообщила составительница во втором издании (1929), все они «применялись много раз в разных клубах молодежи, на массовых вечеринках и экскурсиях, на вечерах смычки вожатых пионер-отрядов, проходились на курсах руководителей массовых экскурсий и вечеров, организованных Московским губполитпросветом

МГСПС, Мосгубрабисом, в Институте физической культуры и т. п.»⁷⁵

Помимо «массовых народных танцев» физкультурного типа, привлекавших своей простотой,⁷⁶ посетителям клубов предлагали в эти годы участие в различных хороводных играх с пением и плясками.⁷⁷ Хороводы стали использоваться в массовых инсценировках историко-революционного характера.⁷⁸ Кое-где в клубах, ПКиО, а чаще всего «на природе», во время загородных экскурсий, их практиковали и как самостоятельный вид развлечения, близкий к «ритмическому хождению».

О том, насколько быстро привилась в рабочих клубах народная сольная и массовая пляска, может свидетельствовать замечание В. Ф. Плетнева, сделанное в 1927 году в связи с проектами строительства новых рабочих клубов: «Современный клуб — это не народный дом, тип которого архитекторам достаточно хорошо известен. Современный клуб это сложный общественный комплекс. Программа работ любого солидного клуба колеблется от вопросов высокой политики до камаринского в простой семейной обстановке».⁷⁹

В 1927-1928 годах заметно изменилось место танца в клубной художественной самодеятельности. Во многих клубах стали создаваться танцевальные кружки, вокально-танцевальные ансамбли, среди которых были и ансамбли нацменьшинств (например, в Ленинградском Доме просвещения народов Востока — цыганский и закавказский ансамбли⁸⁰). В парках культуры и отдыха оркестры исполняли популярные танцевальные мотивы, в том числе и такие, как «Цыганочка», краковяк, падеспань, падепатинер, в соседстве с плясовыми русскими и «революционным», бойким «Яблочком». Публика танцевала вальсы попеременно с «Ухарем купцом» и «Коробочкой», пела «Кирпичики». По-прежнему было много любителей потанцевать фокстрот. Несмотря на запреты и гонения, он проникал повсюду, так что критики даже писали о наблюдавшейся «фокстротизации живых газет» как о явлении прискорбном, но распространенном.

Впрочем, борьба с фокстротом в это время приняла менее яростный характер и несколько иные формы.⁸¹ Ленинградские пролеткультовцы пытались вытеснить его из клубов при помощи своего, советского и вместе с тем похожего по ритмам танца — только что изобретенного «Спорттротта».⁸² Изорамо́вцы выполнили по заказу спортклуба два

панно «Физкультура и фокстрот» и «Хоккей и фокстрот» (1929). Показанные на московской выставке Изорама, они, при общей положительной оценке композиций, вызвали в пролеткультовском журнале невозможный ранее упрек в излишней простоте решения проблемы. «Стало уж слишком трафаретно характеризовать буржуазию и ее быт фокстротом», — устало замечал художественный критик И. Маца.⁸³

Одним из новых способов «контрпропаганды» с помощью танцев был осуществлявшийся в Москве массовиками ЦПКиО прием «политизации танцевального материала». Он заключался в том, что на мотив того или иного «буржуазного» танца писали лозунговый текст, который все танцующие должны были хором скандировать. В отличие от популярных некогда «политгротесков» («Политмазурка», «Полька» и так далее в сатирических агитках времен гражданской войны), «политизация» лозунгами задумывалась как вполне серьезная и даже патетическая форма «агитхудожественной» работы с массами. Но именно поэтому она оказывалась уязвимой и часто вызывала столь же непредвиденный эффект, как бесконечное, осмеянное Ильфом и Петровым, употребление фанфар в парковых митингах.⁸⁴

К 1930 году руководителям массовой музыкальной самодеятельности стало ясно, что идея «политизации» старых танцев с помощью лозунгов-«речевок» себя не оправдала. Более эффективным представлялось возвращение на путь синтетических массовых зрелищ эпохи военного коммунизма. ЦПКиО в Москве — «передовой культурный цех пятилетки», как тогда говорили, стал опытной площадкой для создания новых, парковых форм «политизированных» музыкально-зрелищных мероприятий (комбинированные программы) и масштабных массовых действ. В 1930—1932 годах здесь проводились многотысячные театрализованные митинги, агитшествия, политкарнавалы, массовые гулянья, игро-спектакли и т. д. В отличие от театрализованных массовых шествий, карнавалов, митингов, инсценировок периода гражданской войны, новые действия строились на музыкально-физкультурной основе. Именно музыка и физкультура были призваны объединить все остальные элементы «синтетического действия» (танец, плакат, политигру, коллективную «речевку», «теа-тасс» и др.) в некое монтажное единство.

Композиторы РАМП писали специально для ЦПКиО и по его заказу новые политические «танцы-песни-игры-

лозунги» и «танцы-марши», о которых мы уже упоминали («Урожайная плясовая», «Буденновка», «Танец обороны» и т. д.). Танцевальная часть этих музыкально-игровых действ, рассчитанных на массовое исполнение, строилась на простых физкультурных движениях.

В главе «Массовый танец» Г. Хубов отмечал, что в музыкальной жизни ЦПКиО 1930 год «был началом своеобразной эпохи бури и натиска. Решительной атакой была выбита из музыкального репертуара вся „первосортная“ халтура. Такие махровые ее цветки, как „цыганочка“, „лампа-дрица“, „китаеза“ (исковерканный фокстрот) и т. п., были изгнаны с территории парка. Затем наступила довольно длительная стадия воспитательной и творческой работы по замене остального музыкального репертуара массовых танцев, почти целиком состоявшего из хлама уже „второсортной“ халтуры».⁸⁵ К последней, по мнению руководителей ЦПКиО, относились венгерки, краковяки, вальсы («какой-нибудь „Райский мотылек“ или „Первый поцелуй“», — иронически замечал Хубов), а также некоторые крестьянские танцы, перенесенные в столичный парк непосредственно с деревенской улицы («Семеновна», разнообразные переплясы, «Барыня» и др.).

Любопытно, что в новом танцевальном репертуаре, составленном после «изгнания халтуры», тоже присутствовали крестьянские и городские бытовые танцы («Русская хоровальная», «Гопак», немецкие вальсы, экосезы, менуэты и т. д.), но уже взятые из сборника Балакирева и сочинений Мусоргского, Шуберта, Грига, Бетховена. Ориентация на музыкальную классику и утвердившееся понимание «народного», как обработанного, «улучшенного» композиторами профессионалами фольклорного материала, которое вскоре станет характерным для всей танцевальной самодеятельности, выразились вполне отчетливо в этой репертуарной перестройке.

Нужно отметить, что сам танец, предназначенный для массового исполнения (после предварительной «проработки» с инструктором-игровиком) состоял из простых, доступных каждому физкультурных движений, к тому же неизменно повторявшихся в любой массовой композиции, и, разумеется, не имел ничего общего с каким-нибудь старинным экосезом или менуэтом, даже если его танцевали под музыку Шуберта. Массовый физкультурный танец, или, в тогдашнем сокращении, «физкультанец», становится в этот

период одной из главных дисциплин на многочисленных курсах затейников.⁸⁶ Теоретическая тема «Физкультура в художественно-массовой работе», демонстрация коллективных физкультурных игр и танцев, их обсуждение учащимися и практический тренаж составляли в 1930-1932 годах весьма значительную часть в учебных планах курсов, семинаров и мастерских организаторов культурного отдыха, массовиков-затейников, руководителей массовых игр, коллективных танцев и т. д.⁸⁷ Тип физкультурника-затейника, пришедшего позднее в дома отдыха, пионерские лагеря, парки культуры, туристические базы, складывался в это время.

КЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ И РАБОЧИЙ ЗРИТЕЛЬ

За театральный сезон 1918/19 г. профсоюзные организации Петрограда распределили по заводам и фабрикам бесплатные билеты на девять «оперно-балетных» спектаклей Мариинского (бывш. Императорского) театра. В следующем сезоне театр отдал рабочим зрителям 56 спектаклей, в 1920/21 г. — 86. В Москве число бесплатных «целевых» спектаклей было еще больше. В 1919/20 г. Большой театр и его филиал распределили через профсоюзы 577 434 бесплатных билета (84,5% полного сбора); в сезон 1920/21 г., когда работал только Большой театр, московским предприятиям и учреждениям бесплатно были отданы практически все оперные и балетные спектакли (96,8% сбора).⁸⁸

Уже в эпоху военного коммунизма выяснилось, что особым успехом у рабочих и красноармейцев пользуется классический балет. Спор Луначарского и пролеткультовцев, считавших, что балет «как таковой, носит в себе антипатичные для демократии и пролетариата черты»,⁸⁹ решил сам пролетарский зритель. Прогнозы Керженцева, утверждавшего, что устаревшее, «музейное» искусство классической хореографии без труда будет вытеснено новым синтетическим театром рабочих масс, не оправдалось.⁹⁰ В период нэпа, после некоторого спада посещений, вызванного отменой льготных и бесплатных билетов в государственные театры, кривая спроса на балетные спектакли вновь стала резко подниматься. «Требования со стороны рабочих организаций на балеты, подобные „Спящей красавице“, настолько велики, что их приходится ставить чаще других, и они поль-

зуются неизменным успехом», — писал в 1925 году балетмейстер Ф. В. Лопухов.⁹¹

Академическая сцена не была единственной площадкой, где новый зритель мог знакомиться с классическим балетом. Балетные актеры Петрограда и Москвы участвовали в массовых празднествах 1918—1920 годов, выступая с традиционным репертуаром («Умиравший лебедь», адажио из «Спящей красавицы» и др.) в рабочих клубах, на передвижных платформах («музыкальные трамваи»). Балетные пляски, «обличавшие буржуев», были в «Мистерии освобожденного труда» и других инсценировках. Академический балет был занят в представлении оперы Глюка «„Королева мая», состоявшемся в Летнем саду в Петрограде во время Первомайских торжеств 1920 года.⁹² Традиция праздничных выступлений на открытых площадках — в парках, на площадях, на улицах — сохранялась и в годы нэпа, причем профессиональные и самодеятельные артисты могли выступать в одной программе.⁹³

В период гражданской войны актеры балета регулярно давали концерты для красноармейцев, выезжали в рабочие районы.⁹⁴ В любом эстрадном «смешанном концерте» тех лет была классическая балетная пара. На клубной сцене ставились и целые балетные спектакли. Среди них — революционно-героический балет Б. В. Асафьева и балетмейстера Б. И. Романова «Карманьола», показанный в первую годовщину Октября в одном из рабочих клубов Петрограда. «Он шел без оркестра (партию которого исполнял автор) и неизменно имел большой успех у рабочей аудитории.»⁹⁵

Организацией балетных постановок для детей активно занималась в первые послеоктябрьские годы Комиссия детских развлечений при Московском Совете рабочих депутатов. «В этом сезоне, — сообщал журнал „Искусство“ в сентябре 1918 года, — намечен для районов целый ряд балетных постановок, порученных артисту Большого театра Голейзовскому. Первой постановкой будет „Белоснежка“ Ребикова, которая уже репетируется. Следующей постановкой будет „Конек-горбунок“».⁹⁶

Балет, поставленный О. О. Преображенской, был частью сборного спектакля-концерта, которым 15 июня 1918 года открылся Детский театр в Петрограде.⁹⁷ Есть сведения, что балетные спектакли для детей показывали и в провинции, иногда даже в ячейках Пролеткульта. Так, в 1920 году Туль-

ский районный железнодорожный пролеткульт, отчитываясь о своей работе, сообщал, что за прошедшую зиму было организовано 60 платных спектаклей и 19 бесплатных, «среды них — 6 детских балетов и 18 киносеансов».⁹⁸

В 1922 году Б. В. Асафьев передал Московскому хореографическому училищу балет-феерию «Вечно живые цветы». «Наряду с хореографией в нем использовались хоровое пение и разговорная речь. Ведущий и два героя — мальчик и девочка — вели свободные диалоги со зрителями. Предполагалось живое участие зрителей в спектакле, их непосредственная реакция и вовлечение в финале в игру-действие».⁹⁹ Эти особенности представления, как и монтажно-компилятивный характер музыки, составленной из отрывков разных произведений (балета самого Асафьева «Белая лилия», 1911, балетной музыки Чайковского, Пуни, Гуно), революционных и народных песен, были подсказаны практикой клубной самодеятельности, а также популярной тогда идеей игрового воспитания детей-актеров и детей-зрителей с помощью синтетического зрелища-игры.¹⁰⁰ Показанный в пятую годовщину Октябрьской революции на сцене Нового театра,¹⁰¹ спектакль заканчивался апфеозом «Гимн труду» и пением «Интернационала» на новый текст А. В. Луначарского.

Сразу же после революции была ликвидирована монополия императорских театров на балетное образование. Возникла «Школа русского балета» под руководством А. Волынского, где были осуществлены некоторые предреволюционные идеи в области балетного образования. Впервые, кроме классики, здесь начали преподавать характерные танцы (курс, разработанный А. В. Ширяевым, впоследствии вошел в программу хореографических училищ). Учащимся читали лекции по истории драматического и балетного театра, были специальные курсы по музыке, по истории сценического костюма и декораций. В «Школе» Волынского начинала свою педагогическую деятельность А. Я. Ваганова, получили подготовку известные ленинградские преподаватели классического танца М. Ф. Романова, А. И. Бочаров.

В первые годы революции популярностью у петроградской молодежи пользовалась и студия А. И. Чекрыгина; свои ученики были у старых балетных педагогов Е. Соколовой, Е. Вазем. В Москве, кроме хореографического училища Большого театра, к началу 20-х годов работали шесть

школ классического танца и многочисленные студии. Артистов балета готовил Государственный театральный техникум, некоторые его выпускники стали впоследствии ведущими солистами и балетмейстерами музыкальных театров страны.

Несмотря на скептическое отношение многих большевиков, деятелей культурной революции к «императорскому балету», число учащихся в балетных школах Большого и бывш. Мариинского театров было заметно увеличено. В 1921 году в Петроградском хореографическом училище занималось около 350 детей (до революции — не более 80). В середине 20-х годов при Ленинградском училище начали действовать дополнительные вечерние курсы для подростков, откуда вышли такие известные актеры и балетмейстеры, как В. Чабукиани, К. Сергеев, К. Корень. Вчетверо увеличился к этому времени контингент Московского хореографического училища, где тоже был открыт прием одаренных подростков. В обеих школах было введено семилетнее общее образование (в 30-е годы — десятилетнее),¹⁰² ученикам стали преподавать начатки искусствоведческих дисциплин и теории музыки.

Преподавание классического танца в рабочих клубах 1918-1921 годов было редкостью, хотя, как мы уже упоминали, исклечения оказывались неожиданно возможными даже в системе Пролеткульта (балетный класс в Тамбовском губпролеткульте 1920 года). Балетные танцовщики в этот период чаще преподавали в самодеятельных студиях пластику, иногда танцы «в связи с ритмической гимнастикой», как это было в 1918 году в клубе подростков при московской фабрике «Богатырь»;¹⁰³ кое-где в школах делались попытки ввести «детский балет» или занятия по хороводам, но чаще это оставалось в стадии проектов.¹⁰⁴

К середине 20-х годов, однако, обнаружилось, что среди рабочей молодежи есть свои энтузиасты классического и характерного танца. В клубах Москвы, Ленинграда, Киева. Харькова, Свердловска сложились в это время самодеятельные оперные коллективы, в которые почти всегда входила и балетная группа. Один из самых старых оперных кружков — при ленинградском заводе «Красный треугольник» — в 1926 году поставил полностью «Русалку» Даргомыжского «с хором, балетом, в костюмах и декорациях».¹⁰⁵ Через год тот же коллектив осуществил постановку «Руслана и Людмилы» Глинки. «Хор и даже балет — тоже все ра-

бочие и работницы, все от станка, от машины», — отмечал корреспондент журнала «Клубная сцена».¹⁰⁶ Оперной классикой увлекались в эти годы не только в крупных городах. В статье «Музыкальная работа в клубе за 10 лет» Георгий Поляновский описал в 1927 году опыт кружка села Людиново Брянской губернии — здесь ставились сцены из «Женя Игоря» с половецкими плясками (журнал поместил фотографии) и ряд других спектаклей.¹⁰⁷

Интересные сведения приводит в цитированной рукописи А. И. Сельцов. В конце 20-х годов в Костроме при клубе «Красный ткач» был создан первый в крае ТРАМ, куда, в числе других преподавателей, был приглашен специалист-хореограф. Тогда же танцевальные кружки, «работающие по новой программе» (традиционные классические упражнения у станка, занятия народно-сценическим — «характерным» и бальным танцем) организуются в Галиче, Нерехте, Буге и других городах. Вскоре, как сообщает автор, таких кружков «с обязательным изучением бальных танцев» в Костромском крае было уже 26.¹⁰⁸

Конец 20-х годов — время создания музыкальных театров и балетных коллективов в некоторых республиках. В 1929 году открылся оперно-балетный театр в Узбекистане. Тогда же начинается отбор народных плясунов и певцов на конкурсах и музыкальных олимпиадах художественной самодеятельности. На Украине, в Закавказье, в Кабардино-Балкарии организуются ансамбли народной песни и пляски. Небольшой песенно-танцевальный коллектив создается в Москве при Центральном Доме Красной Армии. Через несколько лет он увеличится во много раз и станет одним из самых знаменитых советских ансамблей 30-х годов. К этому времени процесс создания национального балетного театра и ансамблей народного танца на основе самодеятельных кружков будет идти уже во всех республиках Советского Союза.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Идеи классического греческого полиса и римской республики определяли такие характерные черты гуманистического идеала, как социальность и гражданственность, представления о гармонично развитом человеке и важности физического воспитания, о человеке физически крепком и душевно выносливом» (*Ревякина Н. В. Античные источники итальянской гуманистической педагогики XV в. // Античное наследие в*

- культуре Возрождения. М., 1984. С. 77). О роли эстетического идеала всеобщей гармонии в утопии Томмазо Кампанеллы см.: *Панченко Д. В.* Ямбул и Кампанелла (О некоторых механизмах утопического творчества) // Там же. С. 98—110.
- ² Цит. по кн.: А. В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981. С. 84.
- ³ Там же. С. 102.
- ⁴ О тесной связи этико-эстетического учения Платона с его социальным идеалом, ориентированным на героическое, мифологизированное прошлое гомеровской Эллады, см.: *Давыдов Ю. Н.* Искусство как социологический феномен (К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля). М., 1968.
- ⁵ Сохранившиеся в ленинградском архиве сведения о работе одного из кружков пластики в летние месяцы 1923 г. дают представление о том, как могли расходиться название кружка и реальное содержание его работы: в июне—августе члены кружка — 10 мужчин и 11 женщин, помимо тренировочных упражнений, учились танцевать мазурку, менуэт, русскую пляску и участвовали в репетициях пьесы «В борьбе за существование» (по теме «сценическое искусство») // ЦГАЛИ СПб., ф. 25, оп. 1, д. 8, л. 7, 19, 19 об.
- ⁶ В отчете Тульского губпролеткульта за первое полугодие 1919 г. с гордостью говорилось об открытии студии Цирковой Арены, ее участии в массовых празднествах и разработке пролеткультовского агитационного репертуара: «...Свои практические усилия мы сосредоточиваем на использовании цирка в целях приспособления его, как арены пролетарской сатиры, смеха и агитации ... Кроме того, мы рассматриваем арену цирка, как лабораторию по устройству всякого рода целесообразных массовых игр, празднеств и т. д.» Далее сообщалось, что Пролеткульт уже организовал четыре праздника: День годовщины Красной армии, День годовщины Парижской Коммуны, Первомайский день и Проводы на фронт комунаров.
- «Текущим летом, — говорилось в сообщении, — мы готовимся организовать праздник пролетарской культуры. План празднования будет предварительно послан в ЦК Всероссийского Совета Пролеткульта» // Пролетарская культура, 1919. № 9-10. С. 62—63.
- ⁷ Там же. № 7-8. С. 74. Репертуар в Тамбовской студии в этот период был типично пролеткультовский, шедший по всей стране. Ритмические танцы и «пластические барельефы» занимали важное место не только в массовых инсценировках и коллективном чтении стихов, но и в постановках названных пьес. «Пьесы, вроде „Зорь“, естественно, требуют музыки, хора, — писал в 1918 г. Керженцев. — Всякая массовая постановка заставляет особое внимание обратить на гармоническое движение толпы, на ее ритм, — так логически вступает балетное искусство (в широком смысле слова) в драму. Разве можно, в самом деле, закончить последнее действие „Зорь“ или „Взятия Бастилии“ без танца и песни?» (*Керженцев В.* Революция и театр. М., 1918. С. 34—35).
- ⁸ «Хроника» Пролеткульта. В провинции (по газетам за январь — апрель) // Пролетарская культура. 1920. № 15—18. С. 76.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ *Каржанский Н.* Коллективная драматургия. М., 1922. С. 39.
- ¹¹ Там же. С. 37, 39—40. Занятия «коллективной драматургией» в годы гражданской войны были распространены и в красноармейской самодеятельности; «единственным театром, который увлекает красноармейцев,

- является чисто творческий, импровизационный театр», — отмечал Луначарский (Красная новь. 1921. № 1. С. 57).
- 12 Игра. Не-периодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. М., 1918. № 2. С. 2. В двух номерах этого издания выступили со статьями, заметками и художественными произведениями А. В. Луначарский, Н. М. Бахтин, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, В. Э. Мейерхольд, А. М. Ремизов и другие деятели культуры.
 - 13 Там же. С. 61—62. Заметка перепечатана из журнала «Искусство» (1918, № 2).
 - 14 Е. П. Памятный спектакль// Игра. 1918. № 2. С. 44. В заметке говорилось и конкретно о танцевальных импровизациях детей:
«Спектакль готовился давно; давно уже дети жили в атмосфере сказки — надо было дать только легкий толчок, показать лишь несколько движений, чтобы они создавали, развивали дальше. ...
Танцы феи, гномов, движения камышей знали все дети, и, после обязательного урока пластической гимнастики, со всех сторон раздавалось требование: „танец с шарфиками“, „нет, нет, с дудочками!“ И даже две малютки, не принимавшие участия в общих занятиях, на удивление и восторг всех ребят, тоже потребовали себе дудочки и приняли участие в общем танце. Их желание танцевать было так велико, что пришлось для них придумать легкий танец „бабочек“, чтобы дать им тоже „поиграть“» (Там же, с. 45).
 - 15 Нина Георгиевна Александрова (1885—1964) после окончания Института музыки и ритма в Хеллерау (под Дрезденом), где перед Первой мировой войной работал Э. Жак-Далькроз, преподавала ритмику в Москве в Доме Поленова и детских музыкальных школах сестер Гнесиных, Л. Конюса, М. Галактионовой. В 1914 г. она открыла для взрослых частные «курсы музыки и ритмики по системе Далькроза». Воспитанницы этих курсов Н. И. Егина, Е. И. Конорова, Е. В. Чайнова стали в 1918 г. педагогами Института ритмического воспитания, где вели основные дисциплины: ритмику, пластику, сольфеджио, занятия по музыкальной импровизации. В годы гражданской войны институт был педагогическим и научным центром, объединявшим многие искания в области ритма; в нем разрабатывались такие темы, как ритм в музыке, ритм в движении, в слове, в производственных процессах, ритм как орудие воспитания, как театральный принцип и т. д. Преподаватели и студенты института в этот период обслуживали более 70 педагогических учреждений столицы — от детских садов, детских домов и общеобразовательных школ до специальных музыкальных и балетных учебных заведений.
В 1920 г. аналогичный Институт ритмического воспитания был открыт в Петрограде. Его возглавила ученица Далькроза Н. В. Романова, также окончившая в свое время «Хеллерау».
 - 16 Из истории кино. Материалы и документы. М., 1961. С. 89—90.
 - 17 Там же. С. 92. «Несмотря на отсутствие средств для оплаты руководителей, кружки работали с огромной пользой для учащихся. Кружковая работа втянула до 75 % учащихся», — говорилось в отчете.
 - 18 Сов. искусство. 1924. № 2. С. 33—34.
 - 19 Вечер 31 августа 1918 г. Общая постановка Виктории Чекан. Подробное описание этих инсценировок см. в кн.: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 301—308.
 - 20 Цит. по: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. С. 308.
 - 21 В заметке, посвященной первому вечеру, проходившему в помещении Народного Комиссариата Почт и Телеграфов, обозреватель «Горна» Тур-

чанинов отмечал успех «пластической трилогии», исполненной «под занавес», в финале вечера:

«Все три группы, и в особенности „Порыв“, были исполнены студийцами с большим художественным чутьем и безукоризненно в пластическом отношении.

Зал был переполнен и зрители дружными аплодисментами награждали исполнителей» //Горн. 1919. Кн. 2—3. С. 125.

После второго вечера в театре бывш. Зона одобрителные отзывы появились уже не только в пролеткультовской прессе. Отчеты и рецензии были помещены в «Известиях», ряде других газет и в большинстве театральных периодических изданий. Отмечая удачу художественной программы, рецензенты особо выделяли инсценировку «Восстания» и музыкально-пластические композиции Алексеевой.

22 Характеристика С. Н. Волконского. Цит. по: *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. С. 357.

23 На этих первых вечерах Московского Пролеткульта рабочий-металлист Сидельников выступал также и как декламатор. Вместе с С. В. Тумановым (впоследствии профессиональным актером) он декламировал «Мятеж» Верхарна (стихотворение из сборника 1890 г. «Черные факелы») и несколько произведений пролетарских поэтов: популярное у пролеткультовской молодежи стихотворение в прозе А. Гастева «Башня», агитки Демьяна Бедного и др. Затем Сидельников прочитал монолог Брута из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Впоследствии он много выступал в ритмопластических этюдах и музыкальных пантомимах как солист. В 1921 г., после его гибели под Кронштадтом, имя Сидельникова было присвоено тонально-пластической студии (Тонплассо).

24 С осени 1921 г. — один из ведущих актеров Первого рабочего театра Пролеткульта, исполнитель роли Глумова в спектакле С. М. Эйзенштейна и С. М. Третьякова «На всякого мудреца довольно простоты» (1923).

25 Возможно, что в концертах Пролеткульта под этим названием исполнялась ритмическая пантомима «В пещере горного короля» на музыку Грига, поставленная в Институте ритмического воспитания Альванг-Гринер.

26 Горн. 1922. № 1(6) С. 151.

27 Среди номеров, исполнявшихся на этих демонстрациях, были, помимо названных, сюжетные инсценировки «Орфей в аду» (из оперы Глюка, поставленной Далькрозом в Хеллерау), «Шествие» на музыку Дебюсси (постановка Е. В. Чайновой и Альванг-Гринер). Ритмически «интерпретировались» фуги Баха (постановка Л. Лансберг и А. Антик), финал одной из симфоний Гайдна (постановка Н. Г. Александровой) и др. (см.: *Россицина В. П.* Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1982. Вып. 3. С. 252—253.

28 «Трудовые этюды» ученики Н. Г. Александровой демонстрировали и раньше, еще до создания Института ритмического воспитания. Они очень понравились А. В. Луначарскому, побывавшему в 1918 г. на показательном уроке ритмики в одной из московских школ. Прощаясь, он сказал Н. Г. Александровой: «Теперь я воочию убедился, что от вашей работы веет новой весной» (там же, с. 250).

29 «Такие формы искусства, которые возникли только в самое последнее время, как, например, кинематография, ритмика, могут быть использованы с огромным результатом, — писал Луначарский в 1920 г. — ... И подумайте, какой характер приобретут наши празднества, когда через посредство Всеобща мы будем создавать ритмически действующие массы, охватывающие тысячи и десятки тысяч людей, притом не толпу уже,

а действительно строго одержимую известной идеей, упорядоченную, коллективную мирную армию.

На фоне подготовленных Всеобщем масс выдвинутся другие меньшие группы учеников наших ритмических школ, которые вернут танцу его настоящее место. Народный праздник всеми искусствами украсит окружающую его раму...» // А. В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. С. 102.

- ³⁰ См.: *Росихина В. П.* Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза. С. 256.
- ³¹ В конце 1921 г., после административной реформы, в Московском пролеткульте осталось только три районных студии с минимумом работников: в каждой по два преподавателя и аккомпаниатор. Такое же штатное расписание получили уездные студии. Ритмическая гимнастика, однако, еще сохраняла свое прежнее значение в пролеткультовской самодеятельности: одна из двух преподавательских ставок предназначалась для специалиста по ритмопластике. В первые годы нэпа Московский институт ритма активно занимался массовой работой, перенес свое внимание на профсоюзную художественную самодеятельность, куда влились и некоторые студии Пролеткульта. Кружки пластики, ритмики или культуры тела функционировали тогда во многих клубах. То же было и в Петрограде. Интересно отметить, что действовавший здесь в период ЕХК «Устав рабочего клуба» включал следующий пункт: «Члены клуба, интересующиеся тем или иным видом занятий, объединяются в кружки политической грамоты, агитационный, литературный, изучения какого-либо предмета или вида труда, театральный, музыкальный, художественный, культуры тела, огородничества и др.» // ЦГАЛИ СПб., ф. 23, оп. 1, д. 25, л. 4.

После закрытия Института ритмического воспитания (октябрь 1923 г.) работу в самодеятельности взяла на себя Московская ассоциация ритмистов (МАР), где были секции массовой клубной работы и музыкально-методическая, которая готовила к изданию методические пособия по ритмике, сборники ритмических танцев и постановок и другую учебную литературу. В 1929 г. при Московском техникуме физкультуры было открыто музыкально-ритмическое отделение, выпускавшее преподавателей ритмики для ряда учреждений, в том числе для рабочих клубов и фабрично-заводских кружков. Занятия пластикой и ритмикой были весьма распространены и в детской самдеятельности конца 20—начала 30-х гг.

- ³² См.: *Уварова Е.* Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945). М., 1983. С. 62—63.

- ³³ *Ветринский М.* Живая газета. М., Л., 1927. С. 20.

- ³⁴ «Фореггер воспроизводит технику собыми, оригинальными средствами, — пишет Е. Д. Уварова. — ... С помощью актерской пластики, звука и света создавалась полная иллюзия движения поезда» // *Уварова Е.* Эстрадный театр... С. 62.

- ³⁵ Музыка и революция. 1926. № 4. С. 25.

- ³⁶ *Зеленко Анна.* Массовые народные танцы. 2-е изд. М., 1929. С. 11.

- ³⁷ См., напр.: *Бабаджиян Т.* Игры-загадки. 5 ритмических игр для дошкольников/ На рус. и укр. яз.; муз. М. Раухвергера, сл. А. Барто, укр. текст О. Любовского. М., 1930. Книга состоит из предисловия, небольшой главки «Общие методические указания» и публикации следующих игр: «Зверь-загадка», «Работаю с охотой», «Кооператив», «Рабочий и машины», «Красная армия». Игры построены на ритмопластике различных подражательных движений: «естественных» (движения и ритмика зверей) и «производственных» (изображаются трудовые движения врача,

уборщицы, заведующей детским садом, красноармейца и т. д.). Однако, если «трудовые этюды», построенные на ритмической системе Далькроза, были достаточно сложными в музыкальном отношении и развивали прежде всего «чувство музыки», музыкальное восприятие, то новые игры требовали от детей скорее общей наблюдательности и смекалки, строились на весьма неприятязательной, иногда даже примитивной музыке и очень простых физкультурных движениях, сопровождавшихся хоровым пением. Интересующая нас игра «Рабочий и машины» шла, например, под песенку двух «мастеров-рабочих», которую подхватывали «подмастерья» и хор «машин»:

Поверну-ка я рычаг.
Вот так, вот так, вот так.
Все машины застучат
Чук-чак, чук-чак, чук-чак.

Я пустил машину в ход.
Без меня молчал завод.
Без умелой без руки
Все машины пустяки...

и т. д. (с. 9—10).

Дети в этой игре должны были составить группы, напоминающие своим построением конструкцию машины. Когда мастера поворачивали «рычаги» своих «машин», все остальные «части» тоже приходили в движение и начинали петь. Потом одна машина «портилась» и останавливалась. Игра, собственно, в том и заключалась, чтобы отгадать (обычно это поручали «подмастерью»), какая именно «деталь» заняла неправильное положение и тем нарушила движение машины.

³⁸ Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. С. 245. «Я искал метод музыкального образования, а нашел несравненное обогащение жизни», — говорил о системе Жак-Далькроза один из основателей «Хеллерау» // Там же. С. 243.

³⁹ ЦГАЛИ СПб., ф. 25, оп. 1, д. 1, л. 8—9. Кроме того физкультуре и спорту отводилось существенное место в общей работе клуба. В разделе «Секционное строительство» в том же типовом плане рабочего клуба значилась секция физкультуры, «имеющая целью широкую пропаганду этого вида работы, вовлечение в занятия физкультурой взрослых рабочих и работниц...» (там же, л. 7). Для достижения этой цели в клубах и на открытых площадках устраивались показательные выступления взрослых спортсменов и спартаковцев (юнсекция); дома санитарного просвещения при Домпросветах, помимо регулярной лекционной пропаганды, осуществляли постановки физкультурных живых газет, театрализованные диспуты «через физкультуру к новому быту» и другие массовые постановки (там же, л. 122, 147, 207).

⁴⁰ «Домпросвет ставит перед собою целью построить кружковую работу так, чтобы она вытекала из потребностей массовой работы, пополняя и углубляя ее», — отмечали руководители одного из старейших ленинградских Домов просвещения — Домпросвета им. Н. К. Крупской, обслуживавшего заводы Пролетарский, Экономайзер, 4-й лесопильный, фабрику Картонтоль и др. В состав ЕХК в этом Домпросвете были включены, соответственно, следующие кружки: драматический, хоровой, изо, оркестр, спорт (мужская и женская группа). При этом увеличивалось количество участников. «Число членов в кружке может быть доведено до

30—35», — указано в «Плане работ Государственного Дома Просвещения им. Н. К. Крупской Володарского района на 1924-25 гг.» // ЦГАЛИ СПб., ф. 25, оп. 1, д. 1, л. 19. См. также: д. 9, л. 17.

⁴¹ Там же. Л. 59, 74, 75, 76.

⁴² Так, например, в «Программе отчетно-показательного вечера (вечера спайки) Домпросвета имени Н. К. Крупской», состоявшегося 7 февраля 1925 г., значились следующие художественные выступления: «Красные поминки» (инсценировка); Великолукский оркестр; Спорт (вольные движения и пирамида); Импровизация драмкружка; Хор — «в 100 человек» // Там же, л. 82.

⁴³ В 1925 г. инструкция Ленинградского Губполитпросвета о проведении первомайской кампании содержала следующий пункт: «физкультура — участвует вместе с драмкружком, может составить особую группу в первомайской демонстрации» // Там же. Л. 125, 129.

⁴⁴ «Состязаться могут только Единые Художественные Кружки в составе — Драм, Лито, Хор, Оркестр, Спорт, Изо и кружки текущей политики. ... Состязания будут проходить порайонно. По установлении в каждом районе первенства — все районные победители конкурируют между собой на общегородское первенство», — говорилось в инструкции Губполитпросвета от 20 марта 1925 г.

Одним из условий конкурса было самостоятельное сочинение инсценировки или выпуска живой газеты с первомайской тематикой членами ЕХК. «Выступление на основе готовых текстов не допускается», — гласило примечание к п. 4 «Инструкции по проведению первомайских состязаний Ед. Худ. Кружков клубов гор. Ленинграда» // Там же. Л. 105.

⁴⁵ Несколько лет спустя в статье «Новые пути оперы и балета» (1930) А. В. Луначарский писал о важности этого жанра не только для самодеятельности, но и для профессионального балета: «Балет должен суметь овладеть этим оружием — издевающимся танцем, изображающим различные враждебные нам типы, улавливающим их повадку и дающим ее в такой резко очерченной карикатурной линии, которая бы запомнилась» // А. В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. С. 302—303.

⁴⁶ ЦГАЛИ СПб., ф. 25, оп. 1, д. 1, л. 189.

⁴⁷ Там же. Л. 189 об.

⁴⁸ В 1931 г. бригады Театральной мастерской ХАЦ Ленинградского Союза швейников, работавшие в самодеятельности без отрыва от производства, давали 24 представления в месяц — в обеденный перерыв в цехах, по вечерам в клубах. При этом репертуар необходимо было обновлять: раз в два месяца ставился новый агитспектакль, раз в месяц — «малоформатный номер». Учеба в Театральной мастерской занимала 8 часов в пятидневку (среди предметов были акробатика и «культура движения»). Не удивительно, что руководители мастерской видели только один выход из создавшейся ситуации: «снятие с производства основной группы» и перевод самодеятельных артистов на культработу в культпросветы // ЦГАЛИ СПб., ф. 4416, оп. 1, д. 284, л. 74, 75, 76.

⁴⁹ Георгий Хубов, работавший в это время в ЦПКиО, писал, что «в крупных митингах ПККиО на площадке „Смычка“ принимало участие по 40-50 тыс. человек». В летний сезон 1931 г. на этой площадке «было проведено 32 больших театрализованных митинга». В тот же период «численность одного только музхорактива достигала 500 человек» // Хубов Г. Массовая музыкальная работа в Центральном Парке Культуры и Отдыха. С. 39, 7.

⁵⁰ Там же. С. 18, 14.

⁵¹ Там же. С. 35.

⁵² «Футболист», балет в 3-х действиях, муз. В. А. Оранского, сцен. В. Курдюмова, пост. Л. А. Ложилина, И. А. Моисеева. Большой театр, 30 марта 1930 г.; «Золотой век», балет в 3-х действиях, муз. Д. Д. Шостаковича, сцен. А. В. Ивановского, пост. Э. И. Каплана, В. И. Вайнонена при участии Л. В. Якобсона и В. П. Чеснокова. Ленинградский театр оперы и балета, 26 октября 1930 г. Возобновление в новой сценич. редакции — Большой театр, 4 ноября 1982 г., сцен. И. Гликлмана, Ю. Григоровича, пост. Ю. Н. Григоровича; «Болт», хореографич. спектакль в 3-х действиях, муз. Д. Д. Шостаковича, сцен. В. Ф. Смирнова, пост. Ф. В. Лопухова. Ленинградский театр оперы и балета, 8 апреля 1931 г.

Отметим, что почти за десять лет до появления «индустриального» балета «Болт» и за год с лишним до форегеровских «танцев машин» самодеятельные артисты исполняли «фантастический балет шпал, заклепок, рельс» на сцене рабочего клуба «III Интернационал» в Баку. Балет составлял вторую картину (акт) в клубной постановке пьесы поэта-футуриста Василия Каменского «Паровозная обедня», в то время только что написанной. Спектакль, осуществленный зимой 1920/21 г. под руководством режиссера И. Табенецкого, вызвал два диспута: в них приняли участие рабочие зрители и сотрудники отдела искусств Азербайджанского Наркомпроса, которые подвергли пьесу и спектакль серьезной критике. Отзыв был помещен в журнале «Искусство», выходившем в Баку под редакцией поэта Сергея Городецкого, с участием Вяч. Иванова, В. Сахновского, А. Крученых и других известных деятелей художественной культуры. Рецензент отмечал старательную работу актеров, которая, однако же, не искупала слабостей пьесы и спектакля. О постановке танцев говорилось, в частности, что режиссер «дал ряд красивых групп в прологе и первой картине, но во второй не справился с балетом, который вышел у него по-опереточному». В неуспехе, видимо, был отчасти повинен и художник, который «написал слишком прилизанные декорации и совершенно не сумел разрешить сложную задачу изображения машины при помощи человеческой фигуры» // *Искусство* (Баку). 1920—1921. № 1. С. 37—38.

⁵³ Уварова Е. Эстрадный театр... С. 127—128.

⁵⁴ «В своем стремлении оберечь от разрушения лучшие образцы буржуазного театра, — писал Керженцев, — рабоче-крестьянская власть, на мой взгляд, пошла даже чересчур далеко. Словно желая отпарировать ходячее обвинение в „варварстве большевиков“ и их ненависти к культуре, театральные Советские работники проявляли часто совсем неуместный пиетет, напр., к государственным театрам. [...]»

А. В. Луначарский в своих статьях и речах о театре несколько раз указывал, что опера и балет чрезвычайно хорошо воспринимаются новой демократической аудиторией и во многом ближе ей, чем чистая драма. Я считаю это утверждение необоснованным» // *Керженцев В.* Революция и театр. С. 9, 31. Отношение Керженцева к оперно-балетному театру и его полемика с Луначарским по вопросам театральной политики подробно освещены в книгах Д. И. Золотницкого «Зори театрального Октября» и «Академические театры на путях Октября».

⁵⁵ Пролетарское искусство (В.-Устюг). 1919. № 4. С. 4.

⁵⁶ Пролетарская культура. 1919. № 7-8. С. 68.

⁵⁷ Горн. 1919. Кн. 2-3. С. 127.

⁵⁸ Из материалов Костромского ОНМЦ // *Сельцов А. И.* Сюжетный танец на костромской сцене. Рукопись. С. 43.

⁵⁹ Там же. С. 46.

⁶⁰ Там же. С. 47.

⁶¹ Там же. С. 46.

⁶² См.: Поволжский вестник. 1911. № 1640.

⁶³ Каржанский Н. Коллективная драматургия. С. 40—41.

⁶⁴ «Буржуазная Америка, создавшая свой сексуальный танец фокстрот, как гадкий спрут распространяет свои скользкие шупальцы по всей Европе, и в его жертвы не миновала попасть и молодежь СССР, — сетовал в 1926 г. журнал „Музыка и революция“. — Экран кинематографа и даже сцены наших московских театров являются иногда популяризаторами этого пошлого танца среди широких масс (небольшая заслуга для Революционных Театров)...

Тот факт, что тянется в его пути молодежь, это — беда, и большая беда» // Музыка и революция. 1926. № 4. С. 25.

Решительное неприятие новомодных «сексуальных» танцев в то время выражали почти все работники культуры и просвещения, принадлежавшие к старшему поколению. Разделял эту точку зрения и А. В. Луначарский, о чем свидетельствует следующее интервью 1927 г.:

«— Видели ли вы когда-либо новые американские танцы чарльстон и блейк-боттом? Если да, то не думаете ли вы, что они представляют известную ценность, как непосредственное выражение народного духа?

— Я видел танец чарльстон и считаю его в высшей степени отвратительным и вредным». (Из ответов А. В. Луначарского на вопросы корреспондентки американского агентства печати Л.-П. Наурбокер // Литературное наследство. Т. 82. С. 55).

⁶⁵ Музыка и революция. 1926. № 4. С. 25.

⁶⁶ Видный московский хоровик Н. Демьянов так описывал это клубное развлечение, призванное заменить танцы: «Духовой оркестр в фойе или в освобожденном от стульев зале играет марш, под ритм которого присутствующие под руководством физкультурников, всех кружковцев и активистов вовлекаются в организованное ритмическое хождение, подражая движениям рук, ног и корпуса стоящих впереди» // Семейные вечера в рабочих клубах (Музыка и революция. 1926. № 3. С. 10).

Процесс замены танцев физкультурными играми на клубных вечерах начался уже зимой 1923/24 г. (См.: Рабочий клуб. 1924. № 7. С. 38). К тому же времени относятся многочисленные протесты работников культпросвета против проката в клубах заграничных фильмов с «развращающими» танцами. Вопрос этот ставился и на рабочих культконференциях. Вот, для примера, выписка из протокола одной из таких конференций (Ленинград, Дом просвещения им. Н. К. Крупской, май, 1924 г.): «Правление Домпросвета ходатайствовало перед Исполкомом о передаче Кино Культуры в Домпросвет, ибо Кино Культура своими постановками мешает культурной работе, развращая массы» (См.: Протокол Рабочей культконференции прикрепленных к Домпросвету имени Н. К. Крупской заводов: Пролетарского, Экономайзер, 4-го Лесопильного и фабрики Картонтоль от 25-го мая 1924 года) // ЦГАЛИ СПб., ф. 25. оп. 1, д. 9, л. 17.

⁶⁷ Политпросветработа и искусство. М., Л., 1926. С. 36.

⁶⁸ Там же. С. 37—38.

⁶⁹ См.: Гребенщиков С. М. Белорусская народносценическая хореография. Минск, 1976.

⁷⁰ См.: Хутуев Х. И., Мамбетов Г. Х. Государственный ансамбль песни и пляски Кабардино-Балкарии // Из истории развития социалистической культуры Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1981. С. 108—109.

- 71 *Миронов Н.* Музыка таджиков. Сталинабад, 1932. С. 50. Большим успехом на олимпиаде пользовались также комические танцы Саида Кадыр-Зада, награжденного третьей премией.
- 72 См.: *Пельше Р. А.* Наша театральная политика. М., Л., 1929. С. 103.
- 73 Там же. С. 104. «Мы за все жизненно-нормальное, свежее в танце, — писал автор, расшифровывая новое понимание народного начала в хореографии. — Мы за творчество новых танцев, соответствующих эпохе нового жизнестроительства. Мы за танцы, выражающие характер, волю, психологию, устремления класса-творца, класса-производителя, класса-победителя, класса новой зари в судьбах человечества...» (Там же).
- 74 *Зеленко Анна.* Массовые народные танцы. С. 3.
- 75 Там же. С. 18. В сборник вошли записанные и адаптированные (или, как тогда писали, обновленные) составительницей чешские, шведские, датские, финские, немецкие и венгерские танцы, состоящие «из групповых, периодически сменяющихся прыжков, припрыжек, быстрого кружения под руку, пританцовывания ногами и тому подобных, скорее гимнастических, чем пластических, движений» (там же, с. 9).
- 76 «В этих танцах, — говорилось в журнале „Музыка и революция“, — принимают участие все, даже те, кто никогда в жизни не танцевал. „Эти танцы хуже балльных“, — сказал как-то один из ребят Юнсекции завода, — „балльные танцы танцует только тот, кто умеет, а в эти все лезут“. „То-то и хорошо, что все лезут“, — ответили ему руководители. И действительно, радостно смотреть, когда 30, 50, 100 неуклюжих, не имеющих никакой пластической подготовки ребят просто и радостно исполняют круговой народный танец» // Музыка и революция. 1926. № 4. С. 25.
- 77 «Приходится констатировать, что самая широкая масса устала от агитпесни периода военного коммунизма и тянется к песне революционно-бытовой и производственной, а то и просто народной песне...» — писал Н. Демьянов в упоминавшейся статье 1926 г. Чтобы ответить этим настроениям рабочих, он предлагал включить в репертуар семейных вечеров, помимо хорового пения массовых (современных и старинных) песен, а также исполнения частушек и романсов на эстраде, «песни для игр и пляски — близкие к разряду массовых». В их числе назывались народные песни, всем хорошо известные: плясовые («Из-под дуба, из-под вяза», «Пойду ль я, выйду ль я», «Ну-ка, светик Машенька», «Как у наших у ворот»), хороводные («Вставала ранешенько», «Посеяли девки лен», «Летел голубь»), игровые (старинная «Со вьюном я хожу», «Как по улице метелица метет», «А мы просо сеяли», «Во поле береза стояла») и др. (см.: Музыка и революция. 1926. № 3. С. 10—12). Некоторые из этих песен вскоре действительно были использованы для разработки клубных игр с массовым пением и плясками.
- 78 Так, например, в инсценировке «Стенька Разин», написанной и представленной драмкружком ленинградской фабрики «Пролетарий», действие происходило на берегу Волги, где «гусяры-бояны» читали нараспев былин о Стеньке Разине. Тут же разворачивался праздник, девушки и парни водили свадебные хороводы вокруг жениха и невесты, пели и плясали. Спектакль заканчивался хоровым пением «Интернационала» // ЦГАЛИ СПб., ф. 258, оп. 1, д. 7, л. 202—203.
- 79 *Плетнев В.* О строительстве клубных зданий. Цит по: Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг. Документы и материалы. Рабочие клубы и дворцы культуры. Москва. М., 1984. С. 22.
- 80 ЦГАЛИ СПб., ф. 258, оп. 6, л. 1. Домпросвет народов Востока был создан в Ленинграде в 1928 г. на основе татарского, корейского, узбекско-

го и других клубов, организованных в 1925—1927 гг. Объединял 19 тысяч человек 25 национальностей.

- 81 Отчасти это было связано с проводившейся в 1928 г. антиалкогольной кампанией. Парные танцы, в том числе фокстроты, кое-где стали использовать как средство привлечения рабочих на клубные вечера отдыха. Особенно это было распространено в южных городах — Одессе, Полтаве и др. «Попытки внесения бытовых моментов в содержание клубной работы в связи с кампанией по борьбе с пьянством и вовлечения рабочего в клуб — есть, — сообщали в этот период из Краснодара. — Один из видов — устройство вечеров „клубного отдыха“. В специально отведенный день клубы (заранее засылая пригласительные билеты по предпочтениям) устраивают для рабочих дни культурного отдыха. Даются концерты, практикуются игры и танцы, всевозможные развлечения и товарищеские чаи» // Рабочий клуб. 1928. № 5-6. С. 63—64.

- 82 Один из руководителей ленинградской клубной самодеятельности Г. Авлов называл этот танец «образцом чрезвычайно важного демонстративного движения» и рекомендовал использовать его в живых газетах для создания танцевальных «бытовых стандартов» в зрительской среде // Авлов Г. Клубный самодеятельный театр. (Эволюция методов и форм) С. 133.

- 83 Печать и революция. 1929. Кн. 11. С. 74.

- 84 Г. Хубов приводил в упоминавшейся брошюре поистине анекдотические примеры «вульгаризированного подхода к политизации форм массовой агитационно-художественной работы»: «...какой-нибудь пошловатый танец, скажем, „полька тройками“ „политизируется“ лозунгом-выкриком вроде следующего: „Пролетарий, не плошай, пятилетку выполняй“... Бывали и такие случаи, когда учили актив декламировать под „удобную“, „приятную“ музыку падеспань... „зна-ем мы ка-пи-та-ла по-вад-ки“. „Все это в значительной мере обусловлено было игнорированием роли музыки в танце, роли ведущей и, во многих случаях, решающей“, — справедливо замечал автор // Массовая музыкальная работа в Центральном Парке Культуры и Отдыха и проблема синтетических форм массового искусства. С. 6, 35.

- 85 Там же. С. 35. Борьбу за новый репертуар в ЦПКиО вели не только административными способами, но и с помощью митингов и агитшествий, проводившихся в парке. «Агитшествия, — писал Хубов, — кроют в себе очень интересные возможности. В этом отношении интересен план (неосуществленный, к сожалению) карнавального музыкального шествия „против цыганщины и фокстрота“. Это шествие должно было завершить пятидневку „Против нзпманской музыки, против легкого жанра“. Со всех объектов (точек) массовой музыкальной работы в партере парка организованные колонны должны были двинуться шествием с карнавальными фигурами (художественное оформление) „Дуньки“, „фокстротирующей парочки“, „Ухарь-купца“, размалеванной цыганочки и т. д. и т. д. — к симфонической эстраде, для проведения там грандиозного суда над музыкальной халтурой. Суд этот должен был иметь конкретных, реальных обвиняемых, здесь же, в парке, распространяющих „пахучий“ цветок халтуры». (В примечании говорилось, что под «конкретным обвиняемым» имеется в виду ГОМЭЦ — Государственное объединение музыкальной эстрады и цирка, «с которым в течение двух лет ЦПКиО велась упорная, систематическая борьба»). Автор заключал: «Не приходится говорить, насколько актуальны и политически важны такие мероприятия» (там же, с. 52).

- ⁸⁶ Процесс выдвигания физкультуры и физкультурного танца на первый план получил любопытное отражение в анкетах для поступающих в Мастерскую организаторов культурного отдыха (МОКО) Ленинградского Пролеткульта. В анкете 1929 г. были следующие вопросы: «...7. Играете ли вы на каком-нибудь инструменте, поете, танцуете (подчеркнуть). 8. Занимаетесь ли физкультурой» // ЦГАЛИ СПб., ф. 4416, оп. 1, ед. хр. 244—248, д. 248, л. 15). В анкете 1930 г. вопрос о пении и танцах отсутствует, вместо него введен следующий пункт: «Какую зательническую работу вели: а) физкультанцы; б) массовые игры; в) игры (подвижные и малоподвижные); г) эстрада (на каком инструменте играете); д) оформление демонстраций, шествий» // Там же. Л. 26.
- ⁸⁷ См., например, «Учебный план работы семинария по подготовке руководителей массовых игр, культур-танцев и развлечений», «Программу семинария зательников для клуба связи» (Ленинград) // Там же. Ед. хр. 283—285, д. 284, л. 20. 64.
- ⁸⁸ Цифровые данные приведены по: *Слонимский Ю.* Советский балет. М., Л., 1950. С. 30-31.
- ⁸⁹ См.: *Луначарский А. В.* Для чего мы сохраняем Большой театр. // Статья о драматургии и театре. М.; Л., 1938. С. 139.
- «У нас есть люди, которые говорят, что классическая балетная школа является порождением глубокого прошлого и она нам в настоящее время не нужна... — писал позднее Луначарский. — Искусственная „классика“ не нужна. Но я в течение всей моей деятельности руководителя театрами и художественным образованием всегда боялся нарушить традиционную линию, потому что, потеряв ее, потом ее никогда больше не поймашь. Если будет убит русский классический танец, стоящий на такой необыкновенной высоте, с которой никто в мире не осмелится равняться, то не только любители балета будут горькими слезами плакать, но, может быть, и пролетарская молодежь. Когда она начнет строить дворец своей жизни и спросит: а где у тебя это? — и мы ей скажем: да ведь это что-то императорское, мы его уничтожили, — может быть, и она нас заклемит черным словом. Поэтому я предпочитаю делать сейчас ошибку, по мнению не пролетарских масс, а тех людей, которые и в наших музеях готовы перебить фарфор, потому что из этих чашек пили аристократы...» // Цит по: А. В. Луначарский о массовых празднествах, эстраде, цирке. С. 302.
- ⁹⁰ Вместе с тем надо заметить, что несмотря на неприятие балетного театра в его старых формах и «почти безнадежный» взгляд на его будущее, П. М. Керженцев считал необходимым знакомить с достижениями старой, в том числе и балетной, художественной культуры демократического зрителя, крестьян, живших вдали от гордов. «Прежде всего Советская власть должна будет озаботиться ознакомлением крестьянства с лучшими образцами современного театрального искусства, — писал он в 1918 г. — Ведь 90% крестьянства ни разу в своей жизни не видало никакого света ramпы. Предстоит грандиозная задача — проведение своеобразной всеобщей театральной грамотности». И предлагал практические меры: «Почему бы не устроить, скажем, в Большом, Малом, Художественном театре несколько спектаклей, предназначенных исключительно для крестьян из подмосковных и даже более отдаленных деревень? Или почему не поставить одну-две оперы, или какой-либо балет в составе трупп лучших театров под открытым небом, у опушки леса, вдали от города, для 5—10 тысяч зрителей соседних сел и деревень» // Революция и театр. С. 61—62.

- ⁹¹ Рабочий и театр. 1925. № 47. Справедливость этих слов позднее подтвердили статистические данные: за 1922—1930 гг. «Спящая красавица» прошла на сцене Ленинградского театра оперы и балета 89 раз (до революции в Мариинском театре за сезоны 1907—1916 гг. — 61 раз), оставаясь самым репертуарным балетным спектаклем; «Лебединое озеро» и «Конек-горбунок» — по 85 раз, «Корсар» — 47, «Эсмеральда» — 44, «Раймонда» — 39 (см.: *Слонимский Ю.* Советский балет. С. 60).
- ⁹² Об участии петроградских и московских балетных актеров в массовых празднествах эпохи военного коммунизма см.: *Мазеев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. С. 277—284, 320—322.
- ⁹³ В архивном фонде Ленинградского Домпросвета им. Н. К. Крупской хранится следующий, типичный для своего времени документ: «Протокол № 12 заседания Правления Домпросвета им. Н. К. Крупской 24 апреля 1925 г. ... О праздновании 1 мая: а) Предложить культкомиссиям прикрепленных заводов широко оповестить рабочих и их семейства, что в 1-й день праздника будет организовано выступление районных сил и академических театров на воздухе у Домпросвета в 8 1/2 час. вечера» // ЦГАЛИ СПб., ф. 25, оп. 1, д. 10, л. 48.
- ⁹⁴ В сентябре 1918 г. музыкальная подсекция Отдела народного просвещения Московского Совета рабочих депутатов сообщала, что в десяти клубах Москвы и Подмосковья состоялось 30 концертов «по следующей программе: Некрасовский, Лермонтовский, Пушкинский, Революционный, Балетный, исторический, концерты-лекции». Среди перечисленных клубов — «Рабочий дворец» в Басманском районе, клуб «Братство народов» в Сущево, клуб красноармейцев на станции Перово, Союз латышской молодежи и др. // *Искусство (М.)*. 1918. № 3. С. 18.
- ⁹⁵ История русской советской музыки. М., 1956. Т. 1. С. 203.
- ⁹⁶ *Искусство (М.)*. 1918. № 3. С. 17.
- ⁹⁷ *Игра*. 1918. № 1. С. 24. Этот театр видел свою задачу в том, чтобы «дать детям младшего и среднего возраста представления, отвечающие требованиям педагогики и детской психологии». Устроителем его был Совет детского театра ТЕО Петроградского Наркомпроса. «Желая облегчить доступ на спектакли детям всех районов Петрограда и его пригородов, Совет решил не прикреплять этот театр к какому-либо определенному помещению, а придать ему характер передвижного театра», — говорилось в той же заметке.
- ⁹⁸ Пролетарская культура. 1920. № 15-16. С. 76.
- ⁹⁹ Музыка XX века: Очерки. Ч. 2. 1917—1945. Кн. 3. М., 1980. С. 266.
- ¹⁰⁰ О воспитательном значении детского театра такого рода см. статьи Н. Бахтина, В. Всеволодского-Гернгросса, Вс. Мейерхольда в сб.: *Игра*. 1918. № 1-2.
- ¹⁰¹ В то время (до 1924 г.) — филиал Большого театра.
- ¹⁰² До революции актеры балета получали общее образование в объеме четырехклассного училища.
- ¹⁰³ См.: *Искусство (М.)*. 1918. № 3. С. 17.
- ¹⁰⁴ См.: *Игра*. 1918. № 1. С. 73; № 2. С. 3-4, 61.
- ¹⁰⁵ *Филиппов Б.* Театр и запросы рабочих масс. М., 1927. С. 10.
- ¹⁰⁶ Клубная сцена. 1928. № 1. С. 100.
- ¹⁰⁷ Музыка и революция. 1927. № 11. С. 14.
- ¹⁰⁸ *Сельцов А. И.* Сюжетный танец на костромской сцене. С. 48—49.

К. Г. Богемская

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В общее развитие художественной самодеятельности 1917—1932 годов неотъемлемой частью входило творчество в области живописи и прикладных видов искусства. В целом изосамодеятельности был присущ тот же пафос коллективизма, борьбы за строительство новой жизни и утверждения новых идеалов, что и театральному, и музыкальному творчеству трудящихся. Рабочие художники часто были участниками создания синтетических форм самодеятельности: они оформляли массовые празднества и клубные вечера, писали лозунги и плакаты, делали костюмы и декорации для театральных постановок.

Но работа самодеятельных художников, их искания и их проблемы имели и свои специфические черты, связанные с особым характером данного вида творческой деятельности.

Бросающейся в глаза особенностью изосамодеятельности 1920-х годов было резкое разделение ее на виды и жанры. В начале этого периода работа в области станковой живописи рассматривалась как «буржуазное любительство». Ей противопоставлялось творчество рабочих художников в области политически-агитационных видов изобразительного искусства — создание плакатов, лозунгов, карикатур, участие в оформлении стенгазет. Самодеятельные художники были оформителями нового, коллективного быта — интерьеров клубов, рабочих столовых, территорийстроек и заводов. От этих форм самодеятельного творчества, рождавшихся в городских рабочих кружках и студиях, значительно отличались традиционные народные виды прикладного творчества. Разграничение задач прикладного народного творчества было обусловлено различным укладом жизни города и деревни. Прикладное творчество рабочих, направленное исключительно на общественные нужды, было по задачам и формам целиком новаторским. Продукция мастеров-кустарей из-за недостатка промышленных изделий во многом еще сохраняла функциональное назначение, удовлетворяя потребности деревни в предметах быта.

По сравнению с театральнo-зрелищными видами самодеятельности, игравшими ведущую роль в 20-е годы, — с песенным и музыкально-исполнительским творчеством — изоробота (по терминологии тех лет) занимала более скромное место в клубах. Она уступала другим видам и по своему значению как средства массовой агитации и по количественным характеристикам — по числу студий, кружков и их участников. В первые послереволюционные годы, когда и профессиональным художникам трудно было найти формы отражения, адекватные новой действительности, работа в кружках велась без определенной общей программы. Обладание индивидуальными творческими способностями к созданию оригинального замысла, владение определенными навыками художественного ремесла — неперенные условия к тому, чтобы писать картины — естественно сдерживали рост рядов самодеятельных художников. Царившая после революции и гражданской войны разруха в стране особенно сильно сказывалась на возможности создания произведений живописи, скульптуры, которые нельзя реализовать без необходимых материалов.

Из оригинальных произведений самодеятельного изобразительного искусства 20-х годов до нашего времени дошли лишь единицы. «Собирайте историю», — призывал еще в 20-е годы В. Маяковский, зачинатель знаменитых «Окон РОСТА». Он писал: «Вспомним... „устные газеты“, „трафаретные плакаты“, „агитпунктные витрины“. Первая, например, поездная газета была просто написана мелом на вагонной стенке и, конечно, к „выпуску“ следующего номера беспощадно стерлась... Плакатный архив РОСТА был свален в комнату, по нему прошли армии три курьеров и курьерш, а клочки съели мыши. А ведь по этим клочкам день за днем можно было в тишинах и карикатурах проследить всю историю революции».¹

Как и «Окна РОСТ», самодеятельное изобразительное искусство — яркий исторический документ своей эпохи. Сохранившиеся резензии о выставках, мемуары, отчеты, обзоры, архивные документы позволяют представить себе его характерные черты. Оно шагало в ногу с профессиональным. Перед самодеятельными художниками и профессионалами стояли одни и те же задачи. Они должны были создавать действенное актуальное агитискусство на злобу дня. И в то же время они стремились образно запечатлеть черты новой, на их глазах рождавшейся действительности. В те го-

ды самодеятельные художники и профессионалы иногда показывали свои произведения на общих выставках. Всегда они сотрудничали бок о бок, работая над оформлением массовых праздников и демонстраций.

Отсутствие развитой системы художественного обучения сделало рабочие студии и кружки первой школой для многих впоследствии известных советских художников — П. Крылова, Н. Соколова, Б. Пророкова и других. Руководство кружками и студиями, переписку с самодеятельными художниками через органы печати вели художники-профессионалы, представители разных направлений. Борьба группировок и художественных течений в 20-е годы также отразилась на развитии изосамодеятельности.

Ранний период, начавшийся с момента свершения Октябрьской революции, был временем рождения изосамодеятельности рабочих масс. В это время еще не шла речь о создании изобразительных форм, художественных образов. Важнейшей задачей было обеспечить праздники и митинги, первую годовщину Октября главнейшими символами новой Советской власти — красными знаменами. Кумач достать было трудно, особенно в деревнях. На флаги жертвовали свои праздничные платки женщины, красные рубахи — мужчины.² Флаги и лозунги были первыми художественными приметами рождавшейся новой жизни.

Тяга народа к художественному образованию была огромна. Уже во время гражданской войны, когда Советская Россия находилась в кольце врагов, во многих городах организовывались художественные студии для взрослых и детей. В 1918—1920 годах по России насчитывалось сто семьдесят шесть студий ИЗО Пролеткульта; в Петрограде — более четырех тысяч студийцев, в Москве — около пятисот, в Тамбове — сто семьдесят пять, в Самаре — сто.³ Как только города освобождались от белых, там возникали художественные кружки и студии. В 1918—1919 годах они появились в Уфе, Иваново-Вознесенске, Павловском и Сергиевом посадах, Рязани, Пензе, Саратове, Орле, Вятке, Вологде, Новгороде и других городах.

В начале 1918 года был организован Отдел изобразительных искусств Наркомпроса. Начальником его стал Д. Штеренберг. При Отделе были созданы две художественные коллегии — Петроградская и Московская. Многие художники, входившие в эти коллегии, принадлежали к «левым» направлениям в искусстве. Они обращались к народу

с призывами создать свое искусство, участвовать в оформлении городов, присылать картины на выставки. Однако планомерной организации самодетельного творчества, как и конкретной связи между идеями передовых художников и работой студийцев, в то время еще не было.

Праздники первого года революции получили оформление в виде огромных красочных панно на домах и дворцах в центре Москвы и Петрограда. Панно эти были исполнены по эскизам известных художников Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина и других. Каждый из них работал в своем стиле. Колонны демонстрантов какого-либо художественного оформления еще не имели. Интересны свидетельства М. Шагала, возглавившего художественно-оформительскую деятельность в 1918 году в своем родном городе Витебске: «С момента приезда в Витебск удалось мобилизовать все таившиеся скудные художественные силы города и губернии. Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно — маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполняли они наши столичные „мудреные“ эскизы. К моменту Октябрьской годовщины губерния Витебская была разукрашена около 450 плакатами, многочисленными знаменами для рабочих организаций, трибунами и арками... В конце концов в городе образовалось и художественное училище. С момента открытия приема прошений в течение нескольких дней записалось около 125 человек. Все — беднота и рабочие». ⁴ При художественном училище в Витебске открылась городская коммунальная мастерская по исполнению всех городских заказов: вывесок, плакатов для школ, библиотек.

Уже в 1918 году состоялась выставка самодетельных художников в Перми, одна из первых в провинции. Потом прошли выставки в Харькове, Екатеринбурге, Саратове, Торжке, Ржеве, Рыбинске. В Москве и Петрограде в 1918—1922 годах показали свои работы на выставках в общей сложности около ста самодетельных художников. ⁵

В начале 1919 года во Дворце искусств в Петрограде открылась огромная экспозиция — Первая государственная свободная выставка произведений искусства. Ее организацией руководили заведующий секцией Художественных работ Отдела изобразительных искусств Н. Альтман, заведующий выставкой — А. Арбенин. На выставке были объединены почти все художественные организации и отдельные художники Петрограда, а также представлено небольшое

число картин рабочих-самоучек. Всего было показано 1826 произведений 359 авторов. Однако эта экспозиция еще не смогла стать реальным отчетом рабочей самодеятельности, хотя к этому были сделаны первые шаги. «Отдел изобразительных искусств принял ряд мер, чтобы привлечь к участию на выставке и художников-рабочих. Для этой цели Отдел изобразительных искусств вошел в сношения с Культурно-просветительным отделом Совета Профессиональных Союзов. Были посланы подробные извещения и предложения участвовать на выставке членам всех профессиональных союзов и рабочих организаций. К сожалению, участие их на выставке в процентном отношении оказалось ничтожным» — говорилось в каталоге выставки.⁶ Откликов в прессе выставленные произведения непрофессиональных художников не получили.

Среди массы возникавших кружков выделялись студии Пролеткульта. В них предполагалась определенная программа. Студии давали начатки художественного образования своим членам и в то же время привлекали их к выполнению насущных работ по оформлению клубов, написанию лозунгов, объявлений, изготовлению знамен. Программа студий Иваново-Вознесенского и Рыбинского пролеткультов, к примеру, была рассчитана на три года обучения. Первый год изучали рисунок, второй — живопись. На третьем году обучения каждый студиец должен был сделать ряд эскизов для картин различных жанров.⁷ Экспозиции работ пролеткультовских студийцев освещались в прессе. Например, сообщалось, что в 1919 году состоялась выставка пролетарских художников, членов трудовой Коммуны Петроградского пролеткульта, «даровитых самоучек, подражающих различным течениям в живописи, — Алексеева, Андреева, Бознена».⁸ В конце 1920 года в Петрограде состоялась II выставка пролеткультовских художников — Корноухова, Ульянова. Муцепека, Андреева. Были показаны портреты, произведения большого масштаба, по манере исполнения тяготеющие к плакату. Районные выставки рабочих художников на протяжении 1920 года проводились в Петрограде на территории заводов.

В октябре 1920 года во Дворце искусств Отделом народного образования была открыта выставка в честь третьей годовщины революции, на которой были представлены работы учащихся всех высших художественных школ, а также

районных художественных школ и военных художников-самоучек.

В это время еще существовал разрыв между реальным желанием рабочих писать жанровые картины, портреты, пейзажи и теми задачами, которые ставили им преподаватели и руководители студий. Рабочие ориентировались на русское искусство прошлого столетия, передвижничество, а во многом и на академическую и салонную живопись, известную им по дореволюционным открыткам и иллюстрациям в журналах. Их художественное сознание еще не было готово к тому, чтобы претворить в искусстве политические и социальные лозунги дня, чужда была им и эстетика «левых», обращавшихся к ним с призывами творить новое искусство.

В первые годы Октября оформление массовых празднеств, исполнявшееся по эскизам художников-футуристов, казалось большинству рабочих чересчур «мудреным»; непонятным, заумным и отвлеченным представлялось рядовым студийцам многое из того, что они слышали на митингах в обращенных к ним речах Н. Пунина и других теоретиков нового искусства.

Развитие художественного сознания масс шло по пути реального воплощения в предметы и образы социально-политических лозунгов, их наглядного объяснения, понятного любому, даже неграмотному человеку.

Наиболее успешным в работе с самодеятельными художниками стал метод, впоследствии получивший название «обучения в производстве». Он заключался в том, что после минимальной подготовки студийцам сразу поручалось групповое задание по выполнению какого-либо клубного заказа. В этом методе отражалась программа «производственного искусства», выдвинутая в начале 20-х годов деятелями «Пролеткульта» и «левого фронта» искусств. Она заключалась в том, что искусство понималось как производство материальных вещей, формирующих жизнь; как моделирование самих форм общественной жизни. «Производственники» отрицали изобразительность, требовали рационализации и технологизации художественного творчества.⁹

Метод обучения в производстве получил развитие с 1923 года, когда широко распространилась теория ЕХК. Утверждавшееся в ней подчинение задач работы изокружка общим заданиям клубной самодеятельности способствовало обращению рабочих художников к непосредственному оформле-

нию их нового, общественного быта. Задачами изокружка устанавливались следующие:

«В области инсценировки он участвует в установке и ответственном выявлении площадки.

В области литературной он работает над версткой и иллюстрацией своего журнала и стенной газеты.

Изготавливает плакаты и лозунги к дням Красного календаря, а также выполняет работу по украшению клубов.

Свободное же от производственных задач время кружковцы используют для более углубленного ознакомления с основными элементами рисунка и живописи, выдвигаемыми характером производственных задач.

В процессе обучения изокружки разбиваются на небольшие ячейки (плакат, иллюстрация, фотомонтаж и т. д.), которые по мере приобретения опыта в данной отрасли производственной работы переходят к другой, что в конечном результате должно дать всесторонне опытного клубного работника по линии ИЗО».¹⁰

Принципы ЕХК теснее связывали изокружковцев со всей работой клуба, но в то же время их отрицательной чертой было то, что студийцы оказывались перегруженными всякого рода «заказами» на оформление и не успевали работать над тем, над чем хотелось.

Как в профессиональном искусстве многие теоретики и практики в тот период отрицали значение станковых форм, так и в самодеятельности занятия рабочих художников живописью объявляли «буржуазным любительством» и не поощряли. Некоторым руководителям кружков даже ставилось в упрек, что они выезжают со своими студийцами на этюды.

Наиболее интересными с художественной точки зрения были работы, выполненные по заказам клубов и государственных учреждений студиями Пролеткульта. Это объяснялось тем, что у них были разработанные программы обучения и квалифицированные кадры руководителей. Например, «Мастерская пространственных искусств Пролеткульта» в Москве состояла из трех отделений — производственного, учебного и теоретического. Учеба заключалась в практике по рисунку и монтажу. Теоретические лекции читал студийцам видный искусствовед Н. Тарабукин. Учебно-производственной работой руководил художник Михаил Соколов. Занятия по гравюре, литографии и фотографии вел Быков.¹¹

Среди работ, выполненных в мастерских Пролеткульта, особое место занимают знамена профессиональных союзов. Задача их создания была непосредственно связана с формированием новых идеалов, новых символов и эмблем.

Различные флаги и стяги создавались и раньше. Их делали из бархата, атласа, дорогих шелков, которые отпускались для этой цели из запасов конфискованного имущества. Есть сведения о знаменах, вышитых золотой нитью, украшенных коваными металлическими украшениями, которые были сделаны в Саратове. Автор знамени «Успех борьбы за социализм — в жизни и самостоятельности рабочих» — художник-большевик Сидоров, который был подпольным работником, после революции совмещал политическую работу с занятиями искусством. Он погиб в гражданскую войну.¹²

В 1922 году в московских мастерских Пролеткульта было исполнено два знамени, в основе замысла которых лежали принципиально иные идеи, чем раньше: задачей их создателей стало выявление материалов, характерных для данного производства.

Вот как выглядело знамя Профсоюза металлистов, выполненное по эскизу В. Жмурова и А. Никитина: полотнище прикреплялось к древку на стальной пружине с сильным разворотом по спирали; сверху пружина замыкалась сходящимися по острым углам пластинами из вороненой стали; такие же пластины были помещены у нижнего края полотнища. Древко увенчивалось цинковым шаром. Пружинное крепление обеспечивало устойчивую размерность колебаний вверх и вниз при движении знамени. В конструкции намеренно объединялись основные металлические материалы — железо, сталь, цинк; в них были выявлены такие их характерные качества, как жесткость, упругость, холодный блеск. Полотнище было изготовлено из темно-красного бархата, местами обработанного черной масляной краской с включением в нее опилок и лака, чем имитировалась плавкость и зернистость чугуна. Пластины из серого атласа на темно-красном фоне передавали звучность и мягкость стали. Буквы из черного сукна, позолоченного и посеребренного, призваны были выявлять ковкость и разнохарактерность сплавов. Буквы «РСФСР», сделанные рельефом из темно-серебристого шнура на сером атласе, имитировали чеканку. Сочетание на плоскости полотнища клинообразных фигур должно было передать ощущение тяжести.

Знамя текстильщиков, выполненное по эскизу А. Никитина, подчеркивало характеристики других материалов. Здесь основной была идея натяжения. Полотнище, выполненное из сурового холста, натягивалось на четырех рейках. С изнанки холст был подшит красным атласом. По холсту шли черные буквы, нанесенные краской по трафарету. Три полосы — бархата, атласа и сукна, растянутые на блоках, образовывали три дорожки на знамени. Сверху древко увенчивалось ткацким челноком как эмблемой производства.¹³

В вышеописанных знаменах нельзя не увидеть влияния художественных идей конструктивизма, получивших распространение и во ВХУТЕМАСе и в деятельности многих художников. Знамена, выполненные пролеткультовцами, — явный отклик на призыв В. Татлина к «культу материалов», к «конструкции материалов». Знамя металлистов по своей композиции напоминает «контррельефы», создававшиеся из жести, железа, дерева и других материалов Татлиным и другими профессиональными художниками.

Знамена, демонстрирующие производственные материалы, были распространены и позже. В отчете о первомайской демонстрации 1923 года в Москве сообщалось: «Кожевники несут громадное знамя из красной кожи — прочное для будущих боев и годное для сапог красноармейцам. У швейников на знамени швея на машине. Мельнице знаменем служит „мешок муки ржаной весом четыре пуда“».¹⁴

Монтажное сочетание грубых материалов и бархата, атласа, приемов конструкции и аппликации, коллажа выдает специфику самодельного художественного мышления. Принципы художественной конструкции в духе «левого» искусства соединяются в знаменах с наивным символизмом использования и сочетания материалов, атрибуционной ролью деталей.

Использование производственных материалов и элементов промышленной продукции проявилось и в оформлении многих траурных венков, присланных заводами на похороны В. И. Ленина в 1924 году.

Помимо знамен пролеткультовские мастерские делали плакаты, вывески, эмблемы, надписи, исполняли чисто малярные работы.

С 1 апреля по 1 мая 1922 года в читальне при Центральной Арене Всероссийского Пролеткульта (Эрмитаж) была открыта выставка работ петроградской студии «ИЗО».

Выставленные работы показывали те направления, в которых велось обучение студийцев. Один из разделов выставки — формальные построения в круге, полукруге, треугольнике и т. п. Критика отметила работы И. Ларионова: «Построение в квадрате», в которое была заключена композиция с фигурами людей, сидящих у костра; композицию в полукруге — «Массив направо, внимание — налево»; Г. Корноухов выставил композицию «Внимание — взрыв». Другое направление работы студийцев — решение фактурных задач. В работах Ю. Боднежа сплошные заливки черной эмалью сочетались с присыпкой красочным порошком и ржавой жстью.

Рядом с этими формальными штудиями были представлены композиции на свободные темы, которые отмечались как наиболее удачные. Среди них — эскиз И. Ларионова «Вы жертвою пали», его же «Прохождение световых лучей», эскизы на тему «Труд» Г. Корноухова и Н. Ульянова.¹⁵

«Прививка» отдельным художникам из рабочей среды новейших художественных идей посредством обучения их формальному композиционному мышлению не могла дать цельных творческих результатов. Эксперименты пролеткультовских художников в плане сочетания геометрических форм или различных живописных фактур выглядели столь же ученически и однообразно, как карандашные рисунки с гипсов или натуры, которые исполнялись в тех мастерских, где руководители мыслили в рамках традиционного академического метода обучения.

Тем не менее влияние конструктивистских идей на изо-самодетельность начала 20-х годов следует признать в целом плодотворным. На их основе был разработан метод коллективного обучения в производстве, с успехом применявшийся в дальнейшем. Кроме того, с их помощью сложился определенный стиль оформления колонн демонстрантов; главной его задачей было раскрытие специфики производства данного предприятия. Здесь пригодилось умение сделать конструктивные, часто функционально подвижные макеты, продемонстрировать различные материалы и виды труда, создать условные, построенные на аллегории или гиперболе художественные объекты (именно так можно перевести на язык современного искусства тогдашний термин «трехмерные изоустановки»). Практические задания руководителей-конструктивистов помогали воплотить в зримые образы слова, числа, показатели, диаграммы, лозунги.

Связь художественной идеи «культа материалов» с непосредственными задачами наглядной агитации можно усмотреть, например, в том, что во время Первомайской демонстрации 1923 года в Москве профсоюзы и заводы несли на шестах огромные доски с образцами материалов в различных стадиях их обработки и готовых продуктов производства.

Деятельность мастерских Пролеткульта, переведенных с весны 1922 года на хозрасчетную основу, удовлетворяла общественные запросы. С октября 1922 по май 1923 года москвичами было выполнено 12 знамен — для пищевиков, кожевников, фабрики «Парижская коммуна» и других профсоюзов.¹⁶ Студийцы выполняли книжные обложки для издательства Пролеткульта — для книг «Песни революции» (нотный сборник), журналов «Горн», «Рабочий клуб», пьесы В. Плетнева «Лена».¹⁷

Руководитель рыбинской студии Пролеткульта график М. Щеглов организовал своего рода «плакатный цех» под названием «Афреклуб», что означало в сокращении — афиши, рекламы, объявления. Художник Н. Соколов (Кукрыниксы), занимавшийся в студии, вспоминает, что эта работа оплачивалась и помогала студийцам в трудное время. Рабочие клубы и красные уголки студийцы оформляли бесплатно.¹⁸

Пролеткультовское искусство теоретически развивалось как искусство рабочее, городское. На словах отвергалась всякая его связь с традиционным крестьянским искусством. В очерке «Кустарничество», помещенном в журнале «Горн» в 1922 году, Б. Арватов писал: «Прежде всего надо самым решительным образом подчеркнуть, что никакого „народного“ творчества нет и не было. Пора сбросить эту „эсеровскую“ утопию в искусство и понять, что искусство, которое зовется „народным“ есть не что иное как искусство патриархальной, не расслоенной еще капиталом, технически отсталой, частнособственнической, мелкобуржуазной деревни».¹⁹ Крестьянское художественное творчество Арватов объявлял фантомом, «продуктом городской аберрации зрения».²⁰

Тем не менее в реальной деятельности студий Пролеткульта многое указывает на связь с формами и приемами русского крестьянского искусства. Так, студийцы делали эскизы лубков с текстом наподобие частушки: «Был парнишка на селе, чернобровый хлопец, девки влопались в него —

это комсомолец». В другом лубке «Так было прежде — так стало теперь» вполне в духе лубочной традиции использовалось противопоставление барской усадьбы и рабочего клуба. Вводилась в лубки и фабричная тематика, например «Рабочий и машина».²¹ Теориям пролеткультовцев о якобы не существующем народном творчестве противостояла политика партии и советского правительства, с первых лет Октября начавших мероприятия по поддержанию и возрождению крестьянских народных промыслов и их мастеров-кустарей.

Немалое значение в развитии народного искусства имели выставки. Большая экспозиция «Крестьянское искусство», устроенная в 1921 году в Историческом музее в Москве, была посвящена народному творчеству XVIII—XIX веков, но тем не менее она привлекла общественное внимание к проблеме современного народного искусства. В 1919 году в Киеве состоялась выставка работ народных мастеров, в 1920-м в Харькове — выставка работ кустарей.

Наибольшую роль для мастеров-прикладников в 20-е годы сыграли две выставки, проводившиеся в масштабе всей страны: Первая всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года, где было представлено традиционное искусство всех народов, и художественная выставка «10 лет Октября», проводившаяся в 1927 году. К этим выставкам были не только собраны лучшие произведения современного и народного творчества, но и делались специальные заказы.

В павильоне кустарной промышленности сельскохозяйственной выставки 1923 года демонстрировались 33 тысячи кустарных экспонатов, которые были сгруппированы по промыслам, а не по районам их изготовления, как на дореволюционной выставке 1913 года. Таким образом, художественный принцип в экспозиции был поставлен выше, чем этнографически-географический.²² В павильоне особенно привлекали внимание изделия из мамонтовой и слоновой кости архангельских и сибирских косторезов, кружева из Елецкого, Вологодского и Новгородского районов, резьба и роспись по дереву мастеров Московской и Владимирской губерний, художественная вышивка Украины, кавказские изделия из самшита.

Кустарный павильон был одним из наиболее посещаемых павильонов выставки. Его работа проходила под лозунгом «Мастерство кустаря должно быть соединено с мо-

щью машины». Включенное в структуру выставки кустарное искусство объединялось с самодеятельностью: на выставке систематически устраивались выступления участников фабрично-заводских кружков. Здесь же проходили вечера смычки, праздники народов, карнавалы. Выступали национальные ансамбли, демонстрировавшие быт и культуру разных народов. Организовывались «живые промыслы» (в современном лексиконе — дни ремесел), на которых показывалось плетение корзин, резьба по дереву, вышивка. Здесь также ставились пьесы на «выставочные» темы: «Колхоз и единоличное хозяйство», «Деревня прежде и теперь». ГПП организовал живую газету «Трактор», которая постоянно выпускала новые номера на злобу дня.²³

Выставка 1923 года была важнейшим событием общественной жизни. Изучение ее функционирования показывает, что традиционное (кустарное по терминологии тех лет) искусство гибко и органично включалось в художественную жизнь эпохи, наряду с профессиональным искусством и городской самодеятельностью.

Характерной чертой отступления от старых традиций, типичной для самых разных промыслов и всех республик, был непосредственный отклик мастеров на социально-политические преобразования Советской власти. Это выражалось во введении в старые узоры новой советской символики — серпа и молота, пятиконечной звезды — и в демонстративном «снижении» старой символики, связанной с царизмом. Так, например, в заонежской тамбурной вышивке, традиционным мотивом которой было изображение двуглавого орла, его в 20-е годы стали помещать в орнаменте вверх ногами.²⁴

Характерной чертой эпохи было не только появление новой революционной и советской тематики в произведениях народных мастеров, но и сознательный отказ от старых форм и сюжетов. Прикладное искусство, тесно связанное с бытом, со старыми обычаями, обрядами, ритуалами, теряло свое прежнее значение. Старые орнаменты и формы, которые прежде рассматривались как священные или магические, смело нарушались и видоизменялись. Многие из них переосмысливались уже чисто художественно, в старые схемы изображения свободно вводились жанрово-бытовые мотивы. Наиболее яркий пример переориентации творчества народных мастеров — творчество иконописцев Палеха, Холуя и Мстеры.

Новые обычаи социальной жизни прямо отражались и в народном костюме. Так, если в Туркмении тюбетейки раньше носили только мужчины, теперь стали носить и молодые женщины. Во многих национальных республиках, где прежде не было своих национальных школ живописи, появились первые мастера живописи, впоследствии ставшие профессионалами. Но в 20-е годы творчество таких художников, как туркмена Б. Нурали, бурята Ц. Сампилова, дагестанца М. Джемала, еще неразрывно связано с традицией народного искусства и с участием в самодеятельности.

Выставка 1927 года, посвященная десятилетия Октября, показала народное искусство уже в ином — не кустарно-художественном, а в художественно-профессиональном контексте. Эта выставка, как и многие другие менее значительные, проводившиеся в те же годы, способствовала взаимному узнаванию художественных культур разных народов, вошедших в СССР. Впервые на этой выставке были показаны в столице произведения грузинского народного художника-примитивиста Нико Пиросманашвили, умершего в 1918 году. В последующие годы отдельные выставки его произведений с успехом прошли в Одессе, Киеве, Харькове, Москве и Ленинграде.

На фоне творчества сотен и тысяч традиционно работавших мастеров интересно выделить несколько фигур — художников, отличавшихся именно самодеятельным складом мышления.

Особенно яркие примеры судеб таких мастеров дает история бывших иконописных промыслов — Палеха, Холуя и Мстеры. Здесь после революции десятки мастеров остались без привычного художественного ремесла. Многие из них пытались расписывать деревянные и глиняные изделия, но у них не было в этом опыта; работы чаще всего получались эклектичными. Некоторые мастера более успешно переключились на роспись «ковриков» — кусков холста, расписанных клеевыми красками. Собственно, это были сюжетные примитивистские произведения, которые называли «ковриками» лишь из-за их мягкой основы (картинами в народе называли работы, выполненные на твердом материале — картоне, фанере). Сюжеты ковриков — лубочные, типа «Стенька Разин», а также пейзажно-декоративные.

Многие народные мастера непосредственно участвовали в художественном оформлении нового быта. Например, известнейший палехский мастер И. Голиков в 1918—1921 го-

дах работал художником по оформлению клубов и театров в Шуе, Иванове, Костроме, Кинешме. В 1919 году в Шуе по его эскизу был выпущен плакат «Годовщина Всеобуча», представлявший характерное для тех лет символикаллегорическое решение: композицию из знамен, пушек, спортивных снарядов и т. д.

Другой известный мастер Н. Зиновьев после войны крестьянствовал, а для себя писал портреты и картины. За работой над одним из портретов его застали представители по продразверстке и обязали писать портреты «для района».²⁶

Палехская роспись отличалась сохранением изысканной тонкости древнерусского письма, поэтому палешанам было труднее решать в своих работах современную жанровую тематику. И. Голиков для решения новой тематики находит возвышенно-романтический стиль. Вот как описывает его композицию «Битва», сделанную в 1926 году на шкатулке из папье-маше, писатель Е. Вихрев, посвятивший художникам Палеха много книг: «Бой в разгаре... Вот молодой варяг на огненном коне врывается в самую кипень боя. Он одет в просторный зеленый кафтан, в синие, как летнее ночное небо, шаровары... Я смотрю в правый нижний угол шкатулочной крышки. Красноармеец умирает под курганом. И странно: он в таком же кафтане, как и тот печенег на огненном коне. Только его зеленый шишак своим микроскопическим пятилучьем говорит о нашем недавнем, пережитом... Красноармеец сейчас умрет. Но вот уже идет справа его Красная армия, Первая конная, георгии-победоносцы — на фантастических танцующих конях, у которых струйчато серебрятся гривы».²⁷

Выполняя большие заказные пластины, например, «Третий Интернационал» (1927, Третьяковская галерея, Москва), Голиков соединяет условные плакатные приемы, опыт работы в клубах с традиционной выучкой. Стилизаторская манера Голикова перекликается по своему строю с работами профессиональных и самодеятельных художников, которые оформляли массовые празднества в условно-романтическом ключе.

Обращение к современной проблематике, нарушающее канонические формы традиционного искусства, было характерно для народных мастеров разных национальностей. Украинская вышивальщица из села Скобцы Г. Собачко стала делать декоративные живописные композиции, среди них «Красный май» (1917), участвовала в оформлении массовых

праздников. В 1919 году ее работы впервые появились на выставке в Киеве, затем прошла ее персональная выставка в Полтаве. Декоративные работы Г. Собачко были показаны в 1923 году на сельскохозяйственной выставке в Москве, в 1924-м — в Берлине и Дрездене. Присущее народному украинскому искусству жизнелюбие, яркость мировосприятия приобрели в ее композициях новое общественное звучание.

Творчество Г. Собачко, демонстрирующее переход от прикладных изделий к станковым, типично для развития народного искусства Украины. Здесь развивается народная станковая графика — «малевки». Орнамент, который раньше применялся для украшения стен, переходит на бумагу в работах художниц села Петриковка. Мастер из села Кришенцы Иван Гончар делает в 20-е годы сюжетные скульптурные фигурки: гротескные «Белые бегут» и героические — «Конница Буденного».

В межгирской керамике на Украине видно влияние агитационного фарфора. В 1924 году здесь был изготовлен глечик «1870—1924. Ленин» (автор неизвестен).²⁸ Из села Смотрич происходит миска, датированная 1920 годом, с надписью «Буржуй» и карикатурным изображением лица с трубкой в профиль.²⁹ В Полтаве в 1922 году сделана доска с резьбой по дереву «От обрезка к Марксу» (Полтавский областной краеведческий музей). Она была посвящена VI съезду КСМ и предназначалась в подарок губернскому съезду комсомола. В наивной, строго симметричной композиции изображены две фигуры, олицетворяющие ратный труд и учение.

Аналогичные произведения появлялись и в других республиках. В Средней Азии вместо старых надписей, изречений из Корана в орнаментику вплетаются тексты революционных лозунгов. В 1927 году бухарский мастер сделал резное деревянное блюдо, на котором среди сочного растительного узора были помещены написанные арабским шрифтом призывы к уничтожению эксплуататоров и приветствия революции.³⁰

В первые годы советской власти Узбекистан входил в состав Туркестанской АССР. Здесь в 1918 году был учрежден Кустарный отдел при СНХ. Он занимался исследованием кустарных промыслов, организацией курсов по обучению старым и новым видам народного творчества. В 1918—1920 годах в Ташкенте работала Краевая Кустарная организация, включавшая в себя учебно-показательные мастерские

и музей кустарных изделий. В 1919 году была организована Самаркандская художественная школа с отделением керамики.³¹

Своеобразием художественной культуры Туркестана было то, что ковровая традиция считалась здесь единственно возможной для развития изобразительного искусства. Однако сами мастера ковроделия нарушали вековые нормы своего орнаментального искусства. К юбилейной выставке 1927 года дехканка Биби Ахмедова изготовила ковер «Долой калым» с изображением портрета Ленина. В узор ковра были введены надписи, в нем соединялись элементы традиционного орнамента разных племен как символ объединения народа.³² Это смешение разных элементов в одном узоре было для традиционного мышления, пожалуй, еще более смелым и новаторским, чем введение в орнамент портрета вождя.

С образом В. И. Ленина женщины Востока связывали борьбу за свое раскрепощение. Поэтому известны случаи, когда независимо друг от друга коврощицы включали портрет вождя, скопированный с газетной фотографии или плаката, в узор ковра. Первые такие ковры появились в 1924 году как отклик на смерть Ленина.

Примером сотрудничества мужа и жены была работа Б. Шарапова и С. Шараповой над ковром «Ленин умер, но дело его живет» (1925). Впервые мужчина принимал участие в такой работе: ему принадлежала идея рисунка, и впервые имена исполнителей были крупно вытканы на ковре. Портрет Ленина, помещенный на символическом фоне промышленных сооружений, вспаханных полей, обрамлялся узкой каймой из орнаментальных восьмиугольных фигур. В цветовой гамме ковра преобладали темные, сдержанные тона. Очертания пейзажа и контуры сооружений по рисунку перекликались с орнаментальной каймой и ритмом шрифтовых надписей. В этом ковре, нарушающем все прежние традиции, была достигнута, однако, редкая цельность композиции.³³

В 20—30-е годы буквенные элементы, имеющие смысловое и декоративное значение, появились в прикладном искусстве казахов. В вышивках и войлочных коврах помещались надписи, выполненные арабскими или латинскими буквами. Эти надписи не были изречениями из Корана, как ранее у узбеков, а указывали имя того, кому предназначалась вещь, или имя мастера. Такие надписи свидетельствуют о возрастании индивидуально-личностного сознания народ-

ного мастера. В деревянные изделия казахов самостийно проникала советская эмблематика. В центре столешниц часто изображали пятиконечную звезду с лучами или звезду, заключенную в кольцевой орнамент из полос различного цвета. Звезды украшали тумбочки, двери юрт. Потом появились и специфически сельские символы — изображения серпа, и отклики на индустриализацию — орнаментальные мотивы типа «крыло самолета», «колесо трактора».

Кадры профессиональных художников в Туркестане формировались в «Ударной школе искусств Востока». Так с 1922 года стали называться художественные мастерские. Они возникли на основе художественной студии красноармейцев, организованной политотделом 1-й армии в 1920 году.³⁴ Вместе с войсками в Ашхабад попали профессиональные художники — И. Мазель и другие. Они и взяли на себя руководство студией, где воспитывались первые кадры профессиональных художников республики. Их главной задачей стало отражение национального быта. В первые дни в изостудию, куда принимали всех желающих, явилось около трехсот человек. Студия размещалась в помещении бывш. Военного собрания — просторном, украшенном коврами. Состав ее был многонационален. В этой студии начал свой путь крупнейший туркменский художник Б. Нурали. Каждый день он привозил в Ашхабад на ослике молоко из своего аула и подолгу стоял у открытого окна студии. Лишь после длинных уговоров удалось пригласить молодого деханина зайти и посмотреть, что делают художники. Как оказалось, Нурали, возвращаясь в аул, рисовал все, что видел в студии.³⁵

В студии изучали ковры, их орнаментику, колорит, много внимания уделялось работе с натуры. Ученики Школы расписывали общественные здания. В 1922 году выставка «Ударной школы» была устроена в Москве; в 1923 году многие участники школы поступили в высшие художественные учебные заведения Москвы и Ленинграда. Некоторые из них потом оставили занятия искусством и перешли в другие вузы. Особое значение «Ударной школы искусств Востока» в том, что она не только соединяла работу самодеятельной и учебной студии, но была очагом культуры в Туркестане, где органически сплавлялись новые идеи и традиции старого искусства.

Первые живописные работы Б. Нурали показывают, как художник, привыкший к плоскостному декоративному

мышлению, осваивал стилистику станковой картины. В композиции «Праздник» статично, как групповой портрет, представлены люди на фоне декоративно трактованного пейзажа, в котором можно узнать гористый ландшафт южной Туркмении, склоны Копет-Дага. Лица персонажей еще не индивидуализированы. Они застыли и повторяются как условные маски. Колорит близок типичной расцветке туркменского ковра.

В «Портрете Халиджи» Нурали изобразил девушку на фоне туркменского ковра, на ее лице играет улыбка. Творческое развитие Нурали показывает стремительную эволюцию от художественного мышления, воспитанного традиционным декоративным искусством, к профессиональному живописному станковизму.

Похожий путь от народного творчества к профессиональной живописи проделал известный бурятский художник Цыренжап Сампилов. В Бурятии до революции не было национальной светской станковой живописи. Здесь развивались резьба по дереву и кости, обработка цветных камней, кожи и войлока, узорная вышивка и аппликация. Ц. Сампилов в течение многих лет был пастухом, батрачил, работал на угольных копях и рудниках. Для себя он вырезал из дерева фигурки животных. В 1918 году, работая чернорабочим в Чите, Сампилов начал заниматься в студии, организованной скульптором И. Жуковым, в 1919—1920 годах посещал вечерние классы художественно-промышленной школы, а в 1928 году поступил во ВХУТЕМАС. Оттенок народно-романтической легенды носит одна из первых его законченных живописных работ «Любовь в степи». Сампилов оформил первые буквари, выпущенные на бурятском языке.³⁶

Процессы профессионализации, становления национальных кадров происходили во всех республиках. Здесь в конце 20-х и в 30-е годы открывались учебные заведения для художников и народных мастеров, поэтому значение стихийных самостоятельных исканий отступало на второй план. В профессиональном руководстве народным творчеством было использовано многое из того, что родилось в среде самих мастеров. Так, в Средней Азии в 30-е годы получил распространение тип ковра-портрета, изготовлявшегося, однако, по рисункам профессионалов.

Для дальнейшего развития народных промыслов стала типична профессионализация и специализация мастеров,

оканчивавших училища и техникумы и работавших на фабриках и в артелях.

Особенно ярко переплетение тенденций производственного искусства и фольклора, как городского, так и крестьянского, раскрывается в самостоятельном оформлении празднеств. Наряду с производственной проблематикой и пропагандой, в них большое место занимали сатирические элементы. По пути прохождения колонн, внутри них для публики разыгрывались различные сценки: грузовики служили передвижными площадками для самостоятельных актеров, разнообразных чучел и масок. Те, кто участвовал в создании этих театрализованных зрелищ, — самостоятельные актеры и художники — сами вчерашние выходцы из деревни. Праздничное шествие, которое рассматривалось как активный диалог с публикой (тогда еще не полностью солидарной с идеями демонстрантов), отчасти опиралось на знакомый всем участникам опыт ярмарочного театра, балаганов; использовались грубоватый юмор раешников, их традиционные приемы.

Праздничные площади и улицы объезжали труппы с петрушками; на грузовиках монтировались различные модели и макеты производственного характера. Особенно были распространены крупномасштабные изображения объектов, которые символизировали рабочий класс, армию, флот и т. п.

Исследователь массовых празднеств того времени Е. Рюмин сообщает об Октябрьских праздниках в Москве: «В колоннах Замоскворецкого района общий восторг вызвали устроенные на автомобилях маяк и военное судно... Кооперативная организация придумала аллегорическое изображение победы кооперации над частной торговлей. Громадный красный молот в руках рабочего бил в голову и гнул к земле кулака-лавочника».³⁷

В Первомай 1923 года, как сообщает журнал «Горн», по Москве шли «целые зверинцы на грузовиках с чучелами зверей и людей и надписями; над толпой болтались вздернутые на шестах и виселицах чучела врагов пролетариата».³⁸ В Ленинграде на первомайской демонстрации 1924 года первыми шли рабочие завода «Большевик», везя за собой инсценировку, изображающую ножницы, перерезающие аллегорическое изображение международного капитала.³⁹ В процессе

демонстрации, как пишет очевидец, «площадь покрывается белыми платочками работниц. Двигается ветряная мельница, жернова которой перемалывают Пуанкаре и Макдональда. Это трудящиеся 1-й госмельницы им. тов. Ленина».⁴⁰

Одежда участников демонстрации также имела символическое значение. На празднествах 1919—1920 годов грим и костюмы были принадлежностью только тех, кто изображал врагов. В первой половине 20-х годов рабочие никогда не надевали на демонстрации свою лучшую одежду. Они надевали одежду сугубо рабочую — синие или белые блузы, иногда даже нарочно мазали себе лица сажей.⁴¹ Лишь платочки работниц и спортивные костюмы молодежи оживляли общий монотонный цвет проходивших колонн.

Представители других социальных слоев, которых изображали рабочие в инсценировках, имели свой, легко узнаваемый образ, который был общим и для демонстраций, и для других агитпостановок. «Крестьяне» всегда были загримированы, одеты в лапти и рубахи. «Буржуи» — во фраках, сюртуках, цилиндрах. «Кулак» — в поддевке и сапогах, обычно с черной бородой. «Поп» — с рыжей бородой и красным носом.

К 1922—1923 годам профессионально срежиссированные массовые зрелища в большой степени уступают место зрелищам, рождавшимся из самодеятельности рабочих клубов. Для них характерна конкретная привязанность того или иного политического лозунга или сатирического сюжета к производству данной фабрики.

В 1922 году «Красный треугольник» в Петрограде превратил грузовик в «калошу», в которой сидела «Антанта». В 1924 году клуб Балтийского завода изобразил фигуру буржуя, выгнанного с завода. Клуб Октябрьской железной дороги скомпоновал в одно целое фигуру рабочего с вагоном в руках и повалившегося от ужаса буржуя.⁴²

Изоустановки и модели часто бывали связаны с различными символическими действиями. Так, в 1924 году пробочная фабрика в Ленинграде сконструировала из пробки довольно сложную композицию: в центре мавзоль Ленина, а вокруг него — капиталистические гербы. В момент прохождения автомобиля перед трибуной эти гербы сгорели, и на их месте появилась советская звезда.⁴³

Изготовленные из картона, фанеры и тому подобного аллегорические фигуры, маски, чучела входили как партнеры в диалог с самодеятельными актерами. На октябрьских

празднествах 1924 года в Ленинграде на коленях огромной фигуры Капитала сидел исполнитель маски «попа». Он благословлял толпу и разговаривал с деревянной фигурой Капитала (клуб завода «Красный гвоздильщик»). Другой клуб сделал огромную фигуру слона, на которую бросался исполнитель маски «москка — желтая пресса», прыгал на него, стараясь выхватить из хобота серп и молот. Клуб им. Орлова представил огромную, в два раза больше натуры, деревянную фигуру красармейца, от которой отшатывалась группа буржуазии.⁴⁴ Различным образом маскированные грузовики олицетворяли движущиеся эмблемы предприятий: корабль с красными бортами и диаграммами вместо парусов — судостроительный завод, паровоз — железнодорожников, газетный киоск — редакцию газеты. «Карнавал производства» — метко назвал такой тип оформления демонстраций один из обозревателей.⁴⁵

Часто в объемных изокомпозициях фигурировали книги. Клуб завода «Красный гвоздильщик» сделал композицию, в которой фигуры РКП и РКСМ в виде рабочих держат книгу «Ленинизм», а сзади фигура Капитала, сидящего на книге «Грамота». 10 мая 1925 года в Москве был устроен «Карнавал книги», в котором приняли участие различные издательства. На этом карнавале «устрашающе лязгал зубами „Военный крокодил“, раскрывая и закрывая свою громадную пасть, способную вместить самого толстого „буржуя“».⁴⁶

Активно работал по оформлению празднеств клуб I Образцовой типографии (бывш. Сытина) в Москве. К 1 мая 1923 года им была подготовлена такая композиция: «на телегах ехало изображение смычки города с деревней и везлась огромная книга из фанеры — „Капитал“ Карла Маркса. На автомобиле двигалась американка, которая печатала и разбрасывала по пути портреты Ленина с его биографией. Следующий автомобиль вез конструкцию, на которой ехал буржуй в огромной маске».⁴⁷ Таким образом, в оформлении колонны одного предприятия сочетались и показ его производства, и элементы пропаганды, и социальный лозунг, и сатира.

В изготовлении разных установок и моделей раскрывалась самостоятельная «игра с вещью», которая была тогда широко распространена во всем театрально-зрелищном искусстве. Художники, создававшие различные элементы изооформления колонн, больше думали о том, как изгото-

вить функционирующую (порой неожиданным образом — взрывающуюся, сгорающую и т. п.) конструкцию, нежели специально об эстетическом облике вещей. То везли модель папиросы в козлах из спичек — все огромного размера, то трамвай в метр длиной, вращавшиеся на специально устроенных башнях.⁴⁸

Анализируя аспекты, в которых фигурировали предметы, вещи в демонстрациях, один из исследователей тех лет выделял следующие:

«Первый случай — когда вещь имела самостоятельную ценность, когда на ней сосредоточивался весь центр тяжести демонстрирующей ее организации. Таковы все экспонаты фабрик и заводов, которые были размещены на автомобилях... Здесь ценность сосредоточена на реальности этой вещи, на том, чтобы ее показать в „живом“ виде. Во-вторых, вещь служила как фон, на котором разворачивалась та или иная демонстрация или инсценировка... Следующим, третьим видом, служит использование вещи как предмета игры в театрализованном действии. Таково неизменное участие кувалды или молотка, от которых крепко достается голове и спине буржуа и соглашателя; таковы чернильница и лапоть, подвешенные на веревочке и заменяющие собой кадило в руках священника; черный гроб, который несут красноармейцы с надписью: „Здесь покойтся последний неграмотный красноармеец“ и т. д. В четвертом виде предметы проходят в смешанном порядке. С одной стороны, они являются продуктом производства и в то же время только материалом специального использования. Таковы в большей части диаграммы из предметов производства: пробочный завод делает их из пробки; ткацкая фабрика им. Слуцкой — из лент; Севкабель декорируется проводами; лесопильный завод использует стружку и т. д.»⁴⁹

По мнению современников, анализировавших массовые празднества, в 1923—1927 годах в них преобладала театральная часть, а с 1928 года основным стало изооформление.⁵⁰ На первый взгляд, преобладание изооформления на демонстрациях — свидетельство его расцвета, развития. Однако спад театрализованности массовых празднеств повлек за собой унификацию их оформления. Конечно, во второй половине 20-х годов создавалось немало интересных самостоятельных художественных решений оформления трибун и колонн. Но в целом эволюция изооформления выглядела так: от трехмерных, движущихся, «разговаривающих» с ак-

терами и публикой изоустановок к статичным установкам-кариатурам, маскам-гротескам и далее к плоским двухмерным вырезанным фигурам с политсатирой и плакатами на производственные темы, которые получили решительное преобладание в 1930 года.⁵¹

Поскольку массовые празднества развивались как одно целое вместе с агитпредставлениями в клубах, со всем театральным делом, то работе самодеятельных художников в области оформления спектаклей были присущи те же черты, какие можно усмотреть в массовых зрелищах.

Собственно декорации имели, как правило, не живописный и не бутафорский, а конструктивный характер. На сцене не соединялись игра актеров, акробатика, показ диапозитивов, различные способы освещения. Технические приемы и трюки так же, как в празднествах, сливались с художественными элементами. Постановщики стремились к настоящим вещам, настоящей технике. Пьеса С. Третьякова «Противогазы» в 1924 году была поставлена С. Эйзенштейном в I Рабочем театре Пролеткульта и разыгрывалась в одном из цехов Московского газового завода среди станков и кранов. В большинстве самодеятельных постановок декорациями служили сукна и деревянные конструкции. Для актеров шился универсальный костюм — рубаха и штаны. Этот костюм при помощи накладных деталей мог превратить актера в любого персонажа агитпредставления: нагрудник означал фашиста, красноармейские петлицы — красноармейца, манишка — буржуа.

Люди, одетые в мешки, могли быть живыми декорациями, как, например, в постановке «Шемякин суд», осуществленной в клубе I Образцовой типографии в Москве. Постановка была подготовлена совместно с драмстудией и изокружком по эскизам руководителя Морозова. Мешки на «движущихся декорациях» были серые, украшенные аппликацией. Все оформление выполнено в балаганно-лубочном стиле. Предметы, необходимые по ходу действия — бутылка, чернильница, перо, печать — гротескно увеличены.⁵²

В клубе транспортников в Москве декорации были заменены конструкциями, изготовленными с привлечением рабочих слесарных мастерских.⁵³

Чрезвычайно ограничивало возможности создания декораций и костюмов отсутствие необходимых материалов. Эти же обстоятельства стали причиной того, что не удалось, несмотря на огромный успех у народа, наладить выступле-

ния «петрушек». Энтузиаст этого дела Ф. Слуцкий вспоминал: «Часто куклы шились из мешков, набивались соломой, раскрашивались гримировальными красками, одевались бумагой».⁵⁴

К оформительским работам самостоятельных художников относились и их деятельность по убранству интерьеров клубов. В этой области были созданы тогда шедевры советского профессионального дизайна. В 1923—1924 годах различные установки для клубов (стенды, трибуны) проектировал архитектор А. Руднев. Над оформлением клубного интерьера работал крупнейший из зачинателей мирового дизайна художник А. Родченко. Своим ученикам — студентам Металлического факультета ВХУТЕМАСа и студиям московского Пролеткульта — он давал задания по разработке образцов новой клубной мебели. «Второй год я преподаю в мастерской ИЗО Пролеткульта, — писал Родченко в своих дневниках. — Перевел ребят с изорботы на проектировку и моделировку мебели и оборудования клубов. Взяли заказ ВЦСПС и исполнили почти весь заказ. ВЦСПС смотрел — нравится. Моссовет часть мебели параллельно взял для себя, из провинциальных клубов берут проекты».⁵⁵

Под руководством Родченко в изомастерской Пролеткульта разрабатывались образцы клубной мебели, «в которой были широко использованы приемы трансформации: складной стол-кресло (превращается в парту или стол); шкаф с системой тщательно разработанных различных по назначению емкостей... и образующей стол подъемной плоскостью; буфет, занимающий в свернутом виде 1 кв. м., а в развернутом виде образующий витрину для товаров, три стойки, прилавок, шкаф для посуды и продуктов; стол для читальни — четырехугольный квадратный в плане — в развернутом виде увеличивает свою полезную площадь в три раза; доска объявлений — сложный трансформируемый агрегат, включающий отдел наборных объявлений (движущиеся по вертикали зажимные линейки, ящики для шрифта), откидной столик для работы, плоскости для объявлений, выдвижные щиты для афиш».⁵⁶

Сам Родченко создал образцы оборудования для читального зала, складной установки для собраний и живой газеты (включавшей трибуну для оратора, место для председателя, раздвижную стенку — экран для иллюстративного материала, движущийся экран-ленту для диапозитивов), уголок Ленина (стенную подвижную витрину для хранения и демон-

страции материалов), установку для стенной газеты с движущимися полосами для автоматической верстки, шахматный столик, светильники, клубные указатели.

Образцы клубного оборудования, выполненные Родченко и его учениками, были показаны в 1925 году на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже и имели там колоссальный успех.

Однако, хотя Родченко и пишет, что созданными под его руководством проектами интересовались в провинциальных клубах, в действительности образцы трансформируемого оборудования для клубов остались уникальными. Отклик на них можно найти только в проектах мебели, выполненных в ленинградском ИЗОРАМе. В основном же уровень культуры художников, работавших в клубах, был низок, затраты на интерьер минимальны. Идеи дизайнерского конструирования мебели, выдвинутые Родченко, не могли быть воплощены в 20-е годы, так как «для этого требовалась коренная перестройка всей системы производства мебели и изделий оборудования».⁵⁷ Тем не менее, тот факт, что лучшие образцы раннего советского дизайна были созданы в ответ на запросы клубной жизни и связаны со спецификой самостоятельного творчества, свидетельствует о плодотворном влиянии рабочих клубов и их кружков на развитие советского искусства.

Типовое, самостоятельное убранство клубов было очень скромным. В основном оформление ограничивалось стендами, диаграммами, вырезками с фотографиями из журналов и газет. С 1924 года во всех клубах стали делать уголок Ленина с портретом вождя и другими материалами о нем. Были в клубах и профсоюзные, крестьянские «уголки». В избах-читальнях вешали лозунги, транспаранты. Эмблемы из папиросной бумаги наклеивались на стекла. Еще неприличное во многих деревнях электричество обыгрывалось в избе-читальне при помощи создания своего рода волшебного фонаря: лампочка пряталась в ящик, одна сторона которого, затянутая материей, служила экраном для нанесенного на нее изображения. Зимой лепили «агитчучела» из снега, подкрашивавшегося цветным порошком.

Клубы были центрами культурного воспитания рабочих. Поэтому для них изготавливали множество плакатов и объявлений типа «не плюй на пол», «снимай калоши» и т. п. Много было политических лозунгов. Рабочие художники

стремились подать лозунги с выдумкой, привлечь к ним внимание. В Центральном клубе печатников в 1923 году висел лозунг-ребус: «Каждая хата! Каждый завод! Глаза на Запад! Рука на взвод!», вместо слов были даны изображения.⁵⁸ В клубе одного из заводов сделали панно обличительного порядка «Хулиганы», и в нем мусор изобразили в виде наклеенных настоящих семечек, окурков, спичек и т. п. Панно было выкинуто уборщицей, принявшей его за реальный мусор.⁵⁹

Большую роль в жизни клуба играла стенная газета. Остро ощущавшийся в начале 20-х годов дефицит средств массовой информации возлагал на стенгазеты задачи агитации и пропаганды по общеполитическим вопросам, а также и отражение местных проблем. По мнению ее исследователей, стенгазета как форма самодеятельности родилась в красноармейских казармах.⁶⁰ До 1920 года стенгазет на предприятиях не было. В армии к осени 1925 года насчитывалось до пяти тысяч стенгазет. Первые стенгазеты были написаны карандашом, на обороте старых афиш: текст сопровождался вырезанными из журналов карикатурами. К середине 20-х годов в стенгазетах стали появляться большие рисованные заголовки, иллюстрации к тексту статей.

На учебном пункте в Самарской губернии в 1925 году издавалась стенгазета «Красный допризывник». Больше одной трети ее листа занимал рисунок заголовка: красноармеец со знаменем на фоне деревни и завода. Материал сопровождался рисунками, статьи — в основном на общие темы — были напечатаны на машинке. Юбилейный номер полковой газеты «Перекопец» (№ 50 за 1925 г.) был вертикального формата, имел рамку, колонки были написаны четким шрифтом, текст сопровождался рисунками.⁶¹ Вместе с рисунками в стенгазетах помещались самодеятельные стихи, часто сатирического содержания.

В печати как одна из лучших отмечалась стенновка «Клубист» Клуба им. Каляева Московско-Курской железной дороги. В ней сочетались статьи и лозунги, делавшие газету активной и живой.⁶² От стенгазет, задачей которых считалась агитация, развитие шло к клубным журналам, на которые возлагалась пропаганда. Литографическим способом издавался журнал «Рупор» — орган Центрального клуба Совработников.⁶³

В мае 1925 года в Румянцевском музее в Москве состоялась выставка губернских стенгазет. Лучшими по верстке

материалов были признаны «Ко дню работниц» (отдела работниц Рогожско-Симоновского района) и «Красный артиллерист». В газетах использовались и собственные рисунки, и фотомонтаж. Газета «Рабфаковец» с изображением огромной развернутой книги и других предметов была отмечена за удачное живописное решение. Сильной стороной стенгазет была их оперативность. В клубе МГУ стенгазета выпускалась в течение клубного вечера, которому была посвящена.

Наряду со стенгазетами развивалось их ответвление — изогазеты, в которых большую часть занимало изображение типа плаката. В изогазетах, выполнявшихся, как правило, методом монтажа, так же как в оформлении «уголков Ленина» и другой наглядной агитации в клубе, тесно переплеталась работа художников и фотокоров. Приемы фотомонтажа оказывали влияние и на построение рисунков, плакатов. Изокружок клуба Морзе получил задание развить тему: «Хулиганство надвигается вместе с пьянством. Оно несет с собой убийства, насилия, нарушения общественного спокойствия. В клубе оно вырастает из нарушения правил приличия и порядка, нарушения правил тишины там, где это мешает другим». Был изготовлен «изо-монтаж» — дробная многочастная композиция, где использовались изогротеск, гипербола, маски. Фигуры хулиганов скатывались вниз по диагонали листа, стоя на бутылках.⁶⁴

Стенгазеты были необходимой школой литературной и изобразительной грамоты, они имели большое воспитательное значение. Там, где методика работы с самостоятельными художниками включала в себя такие задачи, как построение композиции, сочетание шрифта с рисунком и фотографией, стенгазеты становились интересными образцами самостоятельного творчества. Если же обучение носило «академический», далекий от запросов клуба характер, стенгазета переставала быть единым целым, распадалась на текст и «картинки».

Согласно принципам теории ЕХК, зафиксированным в одноименном сборнике, выпущенном в Ленинграде в 1924 году, задачами изокружка являлись оформление сценической площадки, верстка и иллюстрация стенгазеты, создание плакатов и лозунгов, украшение клубов.

Эти области деятельности и были основными для большинства самостоятельных художников в середине 20-х годов. На выставках, проводившихся в крупных городах в 1925—

1926 годах, изокружки показывают не только связанные с ЕХК области работы, но — чем дальше, тем больше — рисунки, живописные произведения. Однако, судя по рецензиям, практические задания, связанные с деятельностью клубов, привлекали на выставках больший интерес и получали более высокие оценки, чем работы, сделанные «для себя». Не престижные с точки зрения академического искусства виды работ — установки для изоматериалов, стенгазеты, «уголки» — заставляли самостоятельных художников решать задания, связанные с проектированием окружающей среды, с политическими лозунгами дня. Ни стенгазеты, ни клубные установки, ни установки для празднеств не имели никаких канонов, это были новые формы, адекватные новизне самой социальной жизни. Поэтому в них могла ярко раскрыться любая выдумка, любое соединение различных материалов, различных уровней восприятия.

Напротив, пробы художников в плане живописи и рисунка страдали подражательностью, робким ученичеством, безжалостно свидетельствовали об общем низком культурном уровне. В этой области сразу выделялись лишь от рождения одаренные самоучки, тогда как участие в общей работе клуба давало возможность без длительной подготовки овладеть азами изооформительства почти каждому желающему.

Большую роль в работе изокружков сыграл метод «производственного искусства». Особенно он чувствовался в Ленинграде. «Обучение в производстве», применявшееся во многих ленинградских кружках, способствовало грамотному, на профессиональном уровне исполнению оформительских работ.

В 1924 году в залах Академии художеств в Ленинграде была развернута выставка изокружков, получившая широкое освещение в печати. На выставке были представлены стенгазеты, лозунги, сатирический лубок, плакат, фото-изолито-монтаж, макеты театральных постановок, диаграммы. Здесь были экспонаты, свидетельствовавшие о сотрудничестве изокружков с естественнонаучными и библиотечными кружками, с «безбожниками», с ячейками МОПРа. Как писал рецензент, выставка «напирает на зрителя, задевает его машинообразной и толстой как форма моста линейкой с плаката, подводит глаз к затейливому монтажу, и когда тот всмотрится (интересно посмотреть — сама жизнь), выбирает в него добрую порцию крепко спянного лозунга».⁶⁵

На ленинградской выставке был отмечен монтаж как основной прием художественных решений. Монтаж использовался во многих вариантах: как диаграмма-агитация («Богатства церкви до революции»), как историко-биографическая композиция («Память Ильича»), как монтаж-сатира («Кто не может состоять в профсоюзе»), как монтаж на узкую агитационную теиу («Его убили, рабкоры продолжают его дело»).

О социальной карикатуре тот же рецензент писал, что, восприняв кое-что от примитивности лубка, она заразилась и его агитационностью. На выставке были показаны и портреты, и рисунки.

В 1926 году та же выставка была показана в Музее живописной культуры в Москве. Здесь привлекло внимание то, что демонстрировались не только результаты работы, но и ее процесс. Портреты великих художников и политических деятелей были признаны полностью несамостоятельными. Высоко оценивался фотомонтаж и сделанные путем фотомонтажа стенгазеты и фотогазеты. Отмечались агитационный плакат К. Ефимова «Гапон» и сделанная отчасти под влиянием стиля художника-графика В. Лебедева серия клуба путиловцев «Кто не может быть членом профсоюза». ⁶⁶

В 1926 году на станции Бологое в рабочем клубе им. Коминтерна состоялась выставка работ изокружка, показывавшая результаты его деятельности за три года. Всего было пятьсот экспонатов — плакаты, живопись, композиция, лепка и графика. На выставке было много зарисовок труда и быта Бологого. ⁶⁷

Активно работали изокружки в Иваново-Вознесенске. На губернской выставке 1927 года было представлено девять клубов. Экспозиция состояла из трех разделов: работа кружка в целом; плакат; события 9 января 1905 года в изображении клубных художников. Большинство изокружков обслуживало нужды клубов. Были показаны изогазеты, лозунги, надписи, графика, но также и станковые произведения. ⁶⁸

В Иваново-Вознесенске вообще были особенно прочны кружки и их традиции. Городские выставки там устраивали с начала 20-х годов. 23 августа 1923 года в восьмую годовщину иваново-вознесенской забастовки 1915 года была проведена инсценировка этой забастовки. В инсценировке приняло участие 20 тысяч человек. Самодеятельные художники занимались декорировкой города. К 1 мая 1923 года были

нарисованы на плакатах две символические фигуры — французского офицера и буржуя, и «так хорошо был отмечен испуг их, что когда массы демонстрантов проходили мимо, беспрерывно раздавался хохот, остроты, крики».⁶⁹

Молодые рабочие тульского патронного завода (№ 10) не хотели ходить в пролеткультовскую изостудию, а решили создать свою. Инициаторами выступили кладовщик-инструментальщик Порфирий Крылов (в будущем один из Кукрыниксов), его брат Анатолий, молодые патронники Н. Орехов, В. Озеров, А. Кузнецов. В Тулу тогда съехалось много интеллигенции из Москвы и Петрограда, среди них студент Академии художеств Г. Шегаль (в будущем известный живописец). Шегаль в 1918—1922 годах руководил кружком на патронном заводе. До занятий в кружке П. Крылов копировал с открыток, журнальных картинок. Шегаль начал ставить натюрморты, учил делать наброски с живой модели. Условия были тяжелые, рисовали, как и большинство кружковцев 20-х годов, на оберточной бумаге. Шегаль вспоминал об этих временах: «Жили мы все — и художники, впервые объединившиеся, и студийцы — впроголодь <...> но работали с исключительным размахом и увлеченностью. Полуграмотные люди создавали громадные впечатляющие панно для улиц и площадей. Краски терли сами, сами обжигали уголь для рисунка. И студийцы после тяжелого рабочего дня <...> работали, учились и, как все мы тогда, „дерзали“».⁷⁰ В 1922 году Шегаль уехал продолжать учиться в Москву, студию возглавил один из его учеников В. Орехов, руководивший впоследствии ею на протяжении нескольких десятилетий.

Изоколлектив тульского завода постоянно сохранял свое лицо, разнообразил формы работы, контакта с публикой. До революции в Туле не существовало ни музеев, ни выставок, ни студий, изокружок стал настоящим центром художественной жизни города.

В начале 1927 года состоялась выставка, показывающая работу изокружков Москвы и уездов. Вместе с изо-выставлялись и фотокружки. Выставка, по мнению рецензентов, была не столь единой, как ленинградская. «Приличная акварель „для себя“ или работа маслом — у одних, прекрасный образец клубного оформления — у других, выход в быт путем проработки костюмов или своей комнаты — у третьих, — вот наиболее типичные ориентировки московских изокружков», — писал рецензент.⁷¹

В живописи был отмечен наивный примитивизм, названы пейзажи маслом рабочего-сверловщика Куликова и кузнеца Цветкова. По сравнению с ленинградцами, москвичи казались более живыми и творческими, но уступали в технике.

Середина 20-х годов — время расцвета изокружков как формы организации самодеятельной живописи. Однако вслед за подъемом кружковой работы следует ее спад, объяснявшийся, вероятно, тем, что методы обучения в кружках (за исключением ленинградских) не удовлетворяли их участников. Ряды самодеятельных художников и тех, кто хотел бы заняться изобразительным искусством, росли, а методическая помощь им в достаточной мере налажена не была.

В статье «Болезни изо-клубной работы» критик Ф. Рогинская, обобщая материалы обследования культотделом МГСПС кружков Москвы и уездов и другие данные, констатировала, что «за последние годы» (статья написана в 1929 году) сеть кружков сужается, а потребность в них возрастает.⁷² Многие кружки возникают стихийно и размещаются в случайных помещениях — подвалах и т. п. «Иногда под началом доморощенного педагога, — говорилось в статье, — создавались чуть ли не целые художественные школы, работающие в несколько смен, с числом кружковцев в 100 и более человек. Кружки устраивали выставки, продавали свои работы и на полученные деньги выписывали лекторов или организовывали экскурсии в музеи».⁷³

В 1928 году руководство самодеятельностью принимает на себя Ассоциация художников революции (АХР). АХР возникла в 1922 году под названием АХРР (Ассоциация художников революционной России) и в своей декларации призвала к «художественно-документальному» отображению действительности, т. е. к реализму. Программа АХР не только постулировала реализм как основу изобразительного творчества, но и утверждала принцип преемственности культуры, отвергала беспредметничество. АХР стояла в непримиримой оппозиции к представителям «левых» течений. Филиалы АХР создавались во многих городах. В выставках АХР участвовали Б. Иогансон, П. Шухмин, Ф. Модоров, И. Бродский, С. Рянгина, Г. Ряжский и многие другие. Из рядов АХР вышли крупнейшие советские художники.

Твердые идейные позиции мешали АХР найти методику работы с самодеятельными художниками, над которыми эта организация приняла шефство. Об этом свидетельствует ис-

тория Общества художников-самоучек (ОХС), хорошо отраженная на страницах ахровских журналов.

ОХС возникло в 1927 году после выставки «Молодняк» в Москве. В 1928 году состоялась его первая выставка, в которой участвовало 97 человек. Она была показана в Москве и Ленинграде. Об этом раннем периоде деятельности общества, который позднее характеризовали как время «собирания сил», известно мало. В 1933 году А. Четыркин, сотрудник редакции журнала «За пролетарское искусство», обратившийся к истории ОХС, констатировал: «До сего времени наиболее живо и интересно рассказано о рабочих-художниках только ими самими в сотнях писем и рисунков, полученных редакциями и учреждениями, имеющими отношение к искусству».⁷⁴ Письма эти, написанные на плохой бумаге (Четыркин подмечает это как характерную черту их классовой принадлежности), представляют собой такие же важные документы истории самодеятельного движения, как и сами произведения художников. Написанные просто, порой даже косноязычно, эти письма показывают, сколь важным было самодеятельное творчество для людей, приобщившихся впервые к высокой культуре, к грамотности. «Живопись, — писал рабочий П. Аксенов, — приохотила меня к чтению. Захотелось мне читать книги по искусству. Читал я Мутера „Историю искусств“, Гнедича тоже историю искусств. Прочитал всего Горького. На каждый рассказ Горького мне хочется написать картину — „Макара Чудру“, „Челкаша“ и др. Когда я читаю, то перевожу прочитанное на живописные образы».⁷⁵

«Перевод» прочитанного в газетах и книгах в живописные образы был очень характерен для творчества самоучек. Они охотно «рассказывали» в письмах свои картины. Картины-рассказы на актуальные сюжеты составляют большинство отмеченных критикой произведений самоучек на II выставке ОХС. Она была организована совместно с АХР и ОМАХР (молодежным объединением АХР) во второй половине 1929 года в Москве. В выставке приняли участие 116 человек, в большинстве (67%) — москвичи.⁷⁶ Предварительных просмотров перед выставкой не устраивалось, подбор картин оказался во многом случайным.⁷⁷ Руководство ОХС не было продуманным. Это, в частности, отразилось в Декларации Общества, опубликованной в том же 1929 году на страницах журнала «Искусство в массы»:

«Задача создания пролетарского искусства может быть выполнена только кадрами художников из рабочих и крестьян...

Объединение художников-самоучек (ОХС), состоящее из рабочих и крестьян, работающих непосредственно на производстве, не порывающих связи с ним, является одним из путей внедрения художественной культуры в рабочие массы и повышения художественного уровня самих художников-самоучек...».⁷⁸

Эти отрывки из Декларации свидетельствуют, что принятый ОХС подход к проблеме повышения художественной культуры и выявления талантов в самодеятельном творчестве еще не был свободен от влияния пролеткультовских идей, высказывавшихся в начале 20-х годов.

Декларация ОХС не имела никакой связи с произведениями, которые были показаны на выставке: 80% из них составляли живопись, 10% — рисунки, остальное — скульптура. В выставке участвовали и самоучки-художники газет «Беднота» и «Крестьянская газета». Критика отмечала высокий художественный уровень живописных произведений В. Точилкина, Е. Ярославского, М. Борзяткова, Н. Карепанова, О. Самосаденко, которые потом составили ядро общества. Названия картин, приводимые в журналах, дают представление о наиболее привлекавших внимание сюжетах — «Лишненцы», «Пионеры ломают церковь», «У кооператива», «После погрома», «Беспризорники», «Спортивный прыжок». Как редкий пример обращения к исторической тематике приводится работа девятнадцатилетнего Кулагина «Воевода Евдокимов на допросе у Степана Разина», однако отмечается, что художник не справился со своей задачей.

Живопись господствовала в процентном отношении, так как к работе скульптора, связанной с владением сложной техникой и необходимостью иметь материал, рисковали обращаться немногие. Критика отмечала скульптуру А. Давидсона «Строим».

Простое перечисление сюжетов говорит о том, что самоучки, как и профессиональные художники того времени, видели свою главную задачу в том, чтобы запечатлеть черты нового быта. Они обращались и к изображению производственных сцен, однако собственно «производственному искусству» были чужды. Это с сожалением констатировал журнал «Искусство в массы»: нет текстильного рисунка, ни полиграфии, ни работы по обработке дерева и металла.⁷⁹

Разбор на страницах журнала присылаемых картин и рисунков показывает, какие требования выдвигались ахровцами к самоучкам. Таков, например, ответ самоучке Фищенко с Турксиба: «на двух рисунках изображены трудящиеся женщины, на одном стирающие женщины, на другом — женщина в поле с граблями. Но кто эти женщины? Кто это — хозяйка, работающая на себя, или батрачка?». ⁸⁰

Рабочий В. Торин с Ревдинского завода в духе наивного примитива изобразил прокатный цех — большое помещение, в центре которого стоит горячий пресс и суетятся обслуживающие его люди. В работе чувствуется, что самоучка нарисовал то, что хорошо знает и любит, выделил главное в своем сюжете — горячий пресс. Журнал адресовал ему следующую рекомендацию: «Вы должны показать в своем творчестве рабочего так, чтобы зритель сразу понимал, в какой стране происходит изображенное, какие взаимоотношения существуют между машиной и работающим на ней человеком и как вы относитесь к показанному вами в рисунке явлению». ⁸¹

Эти советы, насквозь проникнутые идеями вульгарной социологии, никак не были связаны с непосредственным разбором живописного построения работ и вряд ли могли дать их авторам реальную помощь.

Самоучек постоянно призывали работать с натуры. Однако этого делать они еще не умели. Представление самоучек о задачах живописи и особенностях ее жанров были очень наивными. Шестнадцатилетний К. Колтовой из Холмогорского района писал в редакцию: «Посылая вам портрет Карла Маркса, прошу сообщить, гоже он или не гоже. Работал не из ума, а из другого портрета». ⁸²

В 1929 году объединения ОХС появляются во многих городах. На местах, далекие от столичной группы и ее декларации, самоучки стихийно объединялись на выставках с профессиональными художниками и порой лучше формулировали свои задачи, чем в центре. Так, филиал ОХС во Владикавказе писал: «Задача коллектива, наблюдая нашу грандиозную социалистическую стройку, учась у старых художников красоте передачи красок..., внести новую современную струю в изобразительное искусство». ⁸³ Ревдинский кружок самоучек решил вызвать на социалистическое соревнование свердловское объединение АХР. ⁸⁴ Активно работало ОХС в Иваново-Вознесенске.

Есть много сведений о том, что к деятельности ОХС с интересом относились сельские жители. В селе Ерахтур под Касимовым в здании школы-семилетки была проведена выставка картин Рязанского филиала АХР совместно с художниками-самородками, общее количество выставленных картин — 600 (!). В селе Сапожок Рязского уезда Рязанской губернии была устроена выставка-смотр рязанских художников-самоучек, посвященная шестидесятилетию Н. К. Крупской, показано 350 работ. В селе Тума на выставке, открытой к 1 мая 1929 года, было экспонировано 109 работ местных самоучек. Всего в Рязанском филиале ОХС экспонировалось 18 выставок (по губернии, кроме Рязани), которые посетили 20715 человек.⁸⁵ Передвижные выставки работ самоучек устраивались в деревнях Московской губернии. 75 работ было показано через крестьянский театр.⁸⁶

В сентябре 1929 года ВЦСПС организовал выставку работ самоучек, которую послали в Париж. Там было показано 106 произведений художников из Москвы, Донбасса и других мест.

Деятельность ОХС расширялась, а изокружковая работа в клубах приходила в упадок. В Москве в 1929 году на 250 клубов было десять изокружков, из них хорошо работали три-четыре.⁸⁷

Перед ОХС вплотную встала задача по усилению связи художников-самоучек с клубами. Более серьезно стали подготавливаться и мероприятия самого ОХС. Перед третьей выставкой ОХС были устроены предварительные просмотры; многие из представленных работ подверглись жестокой критике. Для членов ОХС организовали курсы с конкретным планом занятий, кроме того, устраивались творческие вечера с обсуждением работ и методические конференции с приуроченными к ним небольшими выставками.

На III выставке ОХС, прошедшей в Москве в 1930 году, было представлено 304 работы 84 авторов.⁸⁸ Членами ОХС на 1 апреля 1930 года числилось рабочих — 108, служащих — 74, крестьян и учащихся — 36.⁸⁹

Среди представленных на третью выставку произведений отмечались как положительные примеры работы двадцатилетнего рабочего Оганесова — оформление сцены к празднику 12-летия Октября, эскизы оформления клубной сцены к Международному Юношескому Дню, к постановке «10 дней, которые потрясли мир» по книге

Д. Рида, макеты стенгазеты, — то есть то, что выполнено по заказам клуба. Двадцатидвухлетний московский рабочий Сидоров показал образцы текстильного орнамента, основанного на беспредметных формах. Живописные произведения, как и на предыдущих выставках, были насыщены современной тематикой, среди них выделялись картины Н. Гордеева, Воронова.

Председателем ОХС становится самоучка В. Точилкин. До 1929 года он работал портным на фабрике Москошвея, потом по болезни перешел на инвалидность. Первые его картины, показанные на выставке ОХС, были посвящены конкретной современной тематике и выполнены в духе типичного для самоучек наивного реализма. Большое внимание критики привлекла серия его работ антирелигиозного характера, развенчивающая библейские предания: «Бог вдует душу», «Бог выбивает ребро у Адама» и т. п. Современник так описывал свое восприятие этих картин: «Он написал рыхлого толстого обывательского бога, бога последних торговцев, старух и гадалок. Этот кряжистый, озабоченный, страдающий одышкой бог в конусообразной шляпе (от солнца) сердито и неохотно лепит из ребра первую женщину — Еву. Получается разительный образ мешанской глупости, темноты».⁹⁰

Многие работы Точилкина были полны истинно народного юмора и выполнены в своеобразной, индивидуальной манере, конечно, далекой от правил академического рисунка и перспективы. В тех картинах, где Точилкин пытался откликнуться на злободневные темы, проиллюстрировать то, что он читал в газете, художник был менее индивидуален.

Точилкин получал командировки от Главискусства вместе с профессиональными художниками. В 1930 году он был на Керченском заводе; из этой поездки он привез зарисовки фигур, пейзажи. В 1931-м Точилкин ездил в Среднюю Азию. По впечатлениям этой поездки он написал картины «Собрание узбечек», «Первый раз без чадры». О картине «Собрание узбечек» А. Четыркин пишет, что Точилкин вместо характеров дает условные стилизованные маски, не умеет передать форму предметов, их объемность, вес.⁹¹

Своеобразные черты наивной манеры художника-самоучки воспринимались его учителями лишь как неумение, недостаток реализма. Втягиваясь в профессиональную художественную жизнь, Точилкин стремился преодолеть

свое художественное видение, овладевал более грамотным рисунком, но это, увы, делало его работы лишь более заурядными, менее талантливыми.

Точилкин много раз выступал на страницах журнала «Искусство в массы». Там он опубликовал т. н. заповеди самоучки, как бы корректировавшие первоначальную декларацию ОХС: «Самоучка свою наблюдательность, свой острый взгляд использует для того, чтобы бороться со всем старым, еще недобитым, беспощадно бичевать его, выявлять ростки нового... Самоучка — это в первую голову активный общественник, активный строитель социализма. Самоучка все задуманное выполняет, главным образом, по своему внутреннему классовому чутью».⁹² В «заповедях» Точилкина подчеркивалось, что самоучка должен участвовать в работе клуба, стать художником, оформлять праздники, «не стараться быть настоящим художником», не подражать, не копировать, не продавать свои картины.

Художественная ориентация самоучек на местах оставалась еще весьма сбивчивой. Самоучка Лукьянов прислал в редакцию копию с картины О. Ренуара; А. Белаконь в картине «12 лет Красной Армии» изобразил всадника так, как изображали Георгия Победоносца в иконах. Чекмачев из поселка Черновы Тульской области прислал рисунок с пейзажем — домик, облака, колодец, выполненный в духе народной крестьянской картинки.

Интересную картину написал строитель И. Вандышев с уральского хутора Вандышево. Она называлась «Тракторная колонна» и изображала реальный эпизод проезда тракторной колонны через его родное село. Сам Вандышев так описывал впечатления, которые он хотел выразить в своей работе: «Перед нами, спокойно и величественно гудя, проходил первый трактор „Интернационал“, которым управлял молодой, крепкий, жизнерадостный парень. На него с завистью смотрели хуторские ребята — не прочь бы и они также поучиться ездить без лошади. Выходили старики. Некоторые прожили век, не видя железной дороги, а тут к ним, чуть ли не на печку, въехали на машине».

Картина Вандышева примечательна тем, что художник, обратившись к самому распространенному в те годы сюжету, сумел поэтически раскрыть его на хорошо знакомом ему, близком жизненном материале. Трактор в те годы воспринимался не только как достижение техники, но и как символ коллективизации в деревне.

Вообще сюжеты, связанные с новой техникой, которую производили советские заводы, очень привлекали самоучек. Они воссоздавали их в своей самобытной манере, восхищаясь отнюдь не конструктивными качествами новых тракторов, машин, а самим фактом их появления в обыденной жизни простых людей. Они как бы очеловечивали технику, пытались передать ее душу, которая для них воплощала дух советского образа жизни. В чуткости самоучек к новым приметам в окружающей жизни, в их умении включить изображения современного быта и техники в композицию своих «наивных» картин чувствуется органичная связь самоучек с традицией крестьянского изобразительного искусства.

На рубеже 20—30-х годов самоучки создали много произведений, посвященных промышленным сюжетам. Среди них можно отметить картину печатника М. Борзятова «Синие автобусы», запечатлевшую первые советские автобусы. Картина написана вне всяких правил перспективы, но в ней передано яркое эмоциональное восприятие городской улицы с ее новыми героями — автобусами. Непосредственное, полное энтузиазма любование строительством, работой заводов раскрывается во многих работах: в полотнах «Магнитострой» цинкографа Б. Метелкина, в картине рабочего-водопроводчика П. Аксенюка «Борьба за знамя», посвященной строительству железной дороги, в картинах рабочего завода «Каучук» А. Семькина, машиниста паровых котлов Ф. Егоркина и, наверное, многих других, чьи имена и картины не сохранила история, но кто составлял массу участников выставок, кружков.

В 1931 году состоялась IV экспозиция членов ОХС, основной целью которой был показ социалистического строительства. Другой, важной для самоучек, хотя и менее распространенной, была тема спорта — «пролетарского спорта», как писали тогда, подчеркивая, что физкультурное движение является составной частью обращения широких масс к культуре. Интересны работы на эту тему В. Андреева, по профессии инструктора физкультуры. Развитие физкультуры шло параллельно художественной самодеятельности в общем направлении культурной жизни, тесно переплеталось с ней в праздниках, хореографических постановках.

Тематика многих работ самоучек из ОХСа перекликается с сюжетами, вдохновлявшими художников, входивших в ОСТ (Общество станковистов), первая выставка которых

состоялась в 1925 году в Музее живописной культуры в Москве. Членами ОСТ были А. Дейнека, А. Гончаров, Ю. Пименов, А. Тышлер, А. Лабас и другие. Остовцы были зачинателями в советском профессиональном искусстве традиции изображения рабочих будней заводов, шахт; они обращались к романтике таких новых для живописи сюжетов, как полет в самолете, автопробег; создавали картины, посвященные спорту.

В отличие от наивного творчества самодеятельных художников из ОХСа остовцы сочетали разработку новой тематики с поисками остро современной, выразительной художественной формы. Плоскостность, графичность изображений ряда произведений Дейнеки и Пименова находят параллель в работах другого крыла изосомадеятельности, студицев ИЗОРАМА, о которых еще будет идти речь.

Политические сюжеты сближали самоучек с художниковским движением. Картины «Безработные на Западе», «Локаут», скульптуру «В свободной Америке» создал Н. Гордеев, по профессии электротехник и слесарь. М. Борзятов на IV выставке ОХС показал картину «Победа рикши», где интерпретировал сюжет в духе лубочного «переворачивания» — рикша с красным знаменем стоит в тележке, а его везет китайский богач. Интуитивное художественное мышление самоучки зачастую оказывалось сильнее его рациональных замыслов. Тот же Борзятов писал в 1932 году: «Сейчас я работаю над большой картиной на тему о борьбе революционных негров, где я показываю, как экономическая забастовка негров в условиях капиталистического гнета переходит в политическую, в революционное выступление. Затем я приступаю к работе над картиной из жизни борющихся за свое освобождение китайских пролетариев. В ней я хочу показать, как гоминдан — обманщик рабочих масс — идет на поводу капиталистов и совместно с иностранными империалистами расправляется с китайским революционным пролетариатом и крестьянством».⁹⁴

Обращение к тематике, известной им только по газетам и политическим беседам, для самоучек отнюдь не было чем-то чужеродным. Здесь сказывалось и влияние идей мировой революции, и дух пролетарского интернационализма, захвативший миллионы простых людей, и традиционное для русского изобразительного фольклора чуткое внимание к новым приметам окружающей жизни.

Большое место в живописи самоучек занимал исторический жанр. Рабочий Г. Завадский написал картину «Февральская революция в Кронштадте», где изобразил революционное выступление матросов, в котором он сам принимал участие. Житель поселка Болшево Московской области Иван Дронкин написал картину «Матросы» на сюжет боев гражданской войны. Он изобразил трех матросов в засаде в лесу; картину он сопроводил комментарием, в котором объяснял, что воссоздал реальный эпизод и реальных людей (матрос, бросающий гранату, — друг художника Иван Тарханов). В таких произведениях выражалось желание запечатлеть память о подвигах своих друзей, о великих исторических событиях, участниками которых были люди того поколения. На IV выставке ОХС вызвали интерес картины «На баррикаде» Б. Метелкина, «Расстрел красногвардейского отряда» Н. Шумакова. В этих произведениях самоучки не опирались на какие-либо художественные образцы. Осваивая революционно-исторические сюжеты, они шли ногой в ногу с современным им профессиональным искусством, перед которым эта задача стояла как одна из важнейших. Картины самоучек на темы революции и гражданской войны проникнуты духом лично пережитой истории; неумелость исполнения искупается документальной правдивостью.

Самоучки охотно обращались к портрету. Часто это были ученические рисунки, сделанные «по правилам», но были распространены и изображения в духе народной картинки с развернутой подписью. Так, например, Г. Завадский написал портрет рабочего-изобретателя: «Товарищ Абрамов, ударник-мастер фабрики „Декоратив-ткань“».

Самоучки любили и пейзаж, но этот жанр не поощрялся в АХР. Так, например, В. Нестерова из колхоза «Путь к коммунизму», приславшего удачный рисунок с натуры с изображением распряженных лошадей, упрекали за то, что он не показал социального переустройства деревни.⁹⁵

Вульгарно-социологическая подоплека советов самоучкам на страницах журнала «За пролетарское искусство» отражала идеологию художественной критики тех лет и сказывалась на отборе произведений для выставок, в рецензиях и т. д. Для самодеятельных художников она была особенно вредна тем, что отпугивала их от искусства, от непосредственного творчества, ориентировала на создание шаблонных, схематических композиций.

В 1931 году пролетарская часть ОХС была принята в РАПХ. «Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ) считает своей наиболее важной и боевой задачей создание крепкой и настоящей связи пролетарских художников-профессионалов с рабочими и колхозными художниками для наибольшей творческой активизации как тех, так и других, а также для товарищеской помощи рабочим-ударникам в их развитии», — говорилось в заявлении РАПХ, напечатанном в журнале «За пролетарское искусство».⁹⁶ Основное ядро РАПХ составляла молодежь из АХР. Для РАПХ было характерно отождествлять художественные течения с политическими. Господствовавший среди его теоретиков дух вульгарной социологии выражался, как уже отмечалось выше, и в руководстве самостоятельными художниками.

В ряды РАПХ, несмотря на то, что это была организация художников, вступил ТРАМ, а вслед за ним и московский ИЗОРАМ. Таким образом, два различных течения изосомадеятельности — самоучки и ИЗОРАМ — временно оказались под одной «крышей». Это однако, не отразилось на их непосредственной работе. Подытоживая деятельность ОХС, следует сказать, что для этого движения был характерен разрыв методологической теории с непосредственной практикой самостоятельных художников, и последняя превосходила первую по своему реальному вкладу в культурное развитие.

Однако как бы критически ни оценивать методическое руководство самоучками со страниц «Искусства в массы» и «За пролетарское искусство», журналы 1929—1932 годов играли роль важной общественной трибуны для самостоятельных художников, способствовали повышению общественного престижа их деятельности. Члены АХР, можно сказать, первыми предприняли попытку дать обзор изосомадеятельности по всей стране, вести систематический учет ее успехов и недочетов. Из Москвы поддерживалась связь с отделениями в Иваново-Вознесенске, Коломне, Днепропетровске и других городах. Многое было сделано для того, чтобы творчество самоучек вошло в культурную жизнь страны, сохранилось для истории. 19 картин самоучек закупила Третьяковская галерея,⁹⁷ с некоторых работ самоучек были сделаны открытки; передвижные выставки членов ОХС устраивались на грузовиках, которые ездили по улицам Москвы.⁹⁸ Наконец, сама переписка с самоучками на жур-

нальных страницах стала летописью этого движения, отражала его важнейшие проблемы.

В 1932 году руководство АХР на страницах своего журнала «За пролетарское искусство» стало рассматривать установку на развитие творчества «художника-одиночки» как ошибку ОХС.⁹⁹ Отмечались серьезные недостатки в деятельности Общества: «Учета не было, связи с заводами не существовало, насчитывавшихся 24 филиалов на самом деле не оказалось».¹⁰⁰

Все же, несмотря на идейное руководство сверху, деятельность ОХС была очень интересным этапом в развитии самодеятельной живописи. В ней отразился и непосредственный энтузиазм, порыв к творчеству художников-самоучек «на местах», и яркая убедительная связь между политическими лозунгами, выдвигавшимися партией и правительством, и широким общественным сознанием народных масс.

Недостаточная организованность самодеятельности, которая, с точки зрения авторов журнала «За пролетарское искусство», была только во вред самоучкам, в известной мере послужила и на пользу: не сковывалась их фантазия, творческая непосредственность. Организационные слабости были преодолены в следующем десятилетии, но при этом во многом оказалась утраченной самобытность произведений, представлявшихся на выставках.

Другим важным явлением изосамодеятельности конца 20-х годов было творчество художников ИЗОРАМа — ИЗО рабочей молодежи. ИЗОРАМ вырос из нескольких кружков, работавших при клубах Ленинграда, находившихся в ведении Губпрофсовета. Актив изокружков был собран в центральные мастерские, открывшиеся при Домпросвете им. Герцена осенью 1925 года. Мастерские развернули ряд отделений — плакатно-фотомонтажное, иллюстрационное, графическое и декоративно-монументальное. Главную роль в организации работы ИЗОРАМа (получившего это название в 1929 году по аналогии с ТРАМом — театром рабочей молодежи) играл художник М. Бродский, с 1923 года работавший руководителем кружка в Домпросвете им. Плеханова, а затем в Домпросвете им. Герцена.¹⁰¹ Он вел занятия декоративно-монументального отделения и плакатно-фото-

монтажного. В ИЗОРАМе также преподавали И. Чашник, Д. Загоскин, Э. Криммер, искусствовед А. Гушин.

По воспоминаниям одного из изорамовцев В. Мейера, учащиеся мастерских считали себя «наследниками Маяковского, и молодые комсомольцы, остро чувствуя требования момента, делали то, что надо было стране, строящей первую пятилетку».¹⁰²

В 1928 году в Русском музее в Ленинграде состоялась выставка «Искусство рабочих», где были представлены работы кружковцев и участников изомастерских. План выставки был следующим. Первый раздел посвящался деятельности ленинградских кружков. Он открывался экспозицией рисунков «С чем приходят в изокружок» — самых первых, неумелых работ. Затем следовали результаты учебы: шрифт, надпись, лозунг, плакат, фотомонтаж, стенгазета, иллюстрация, портрет, декоративные эмблемы, бордюр, шаржи и маски, эскизы оформления постановки драмкружка.

Второй раздел демонстрировал творчество изомастерских по тому же принципу. Вначале — работы, сделанные во время испытания, затем общая подготовка по каждой мастерской, процесс работы над вещью. Основная часть экспозиции отражала достижения работы по отдельным мастерским.¹⁰³

К открытию выставки издали пригласительный билет, по городу расклеили афиши. По материалам выставки был выпущен маленький сборник «Искусство рабочих» со статьями Н. Пунина, М. Бродского, С. Исакова, В. Воинова. Эта публикация стала началом широкого обсуждения методов работы с самодеятельными художниками в изомастерских и целой дискуссии по этому поводу, в которой приняли участие искусствоведы И. Маца, А. Федоров-Давыдов и другие.

Методические установки работы в изомастерских сложились на опыте деятельности студий Пролеткульта; они отчасти отражали идеи «производственного искусства» и веяния новейших течений в европейском искусстве. (И. Чашник был учеником К. Малевича). М. Бродский писал: «Принцип обучения в процессе производства, зародившийся в среде левых, будучи перенесен в клуб, нашел себе широкое применение и развитие в кружках ИЗО...».¹⁰⁴ «По мере того, как машина все шире и шире проникала в уклад нашей жизни, определяя все наше мироотношение и вытравляя из сознания нашего пережитки идеализма, понимание красоты

резко изменилось. Место „чистой красоты“ как отражения духовного „я“ заняла целесообразность как выражение красоты новой эпохи». ¹⁰⁵ На основании этого, чисто функционального подхода к искусству руководитель изомастерских делал вывод: «Если совершенна та машина, которая дает максимум продуктивности, то и совершенны тот плакат, иллюстрация, стенная роспись, которые дают максимум воздействия». ¹⁰⁶

В основе обучения лежало не изучение натуры, «а развитие представлений, дающих широкий простор изобретательности, уточняемых натурой в зависимости от назначения и цели, и знание элементов изо-организма, материала». ¹⁰⁷

Часто употребляемый руководителем ИЗОРАМа М. Бродским термин «изо-организм» демонстрирует твердый отказ от станковых форм работы, от картин. «Живопись должна найти свое утерянное место. Ее задача — целесообразно разгружать однообразие плоскости, а не эстетически украшать. Вот почему декоративная мастерская с первых шагов развивает понимание и воспитывает чувство плоскости». ¹⁰⁸

Силуэтность изображения, четкая ритмическая организованность пространства, строгое написание букв, локальный цвет, применение монтажа и фотомонтажа — основные черты изобразительного стиля ИЗОРАМа. Функциональное назначение работ изомаровцев — оформление окружающей среды рабочего человека, сначала в клубе — месте общественных собраний, а как конечная цель и своего жилья. Изомаровцы делали проекты мебели для идеальной квартиры рабочего.

Отказываясь от станковизма, ИЗОРАМ стремился научить рабочего создавать синтетическое искусство, оформляющее все его окружение — в быту и на производстве, в праздник и в будни. Идея дизайнерского проектирования окружающей среды, которая стала проводиться в жизнь в нашей стране лишь в 1960-х годах, была рождена в конструктивизме 1920-х годов, и деятельность ИЗОРАМа была попыткой ее воплощения.

Выбор художественных средств определялся тем, что искусство рассматривалось как активный источник воздействия на зрителя: воспитания, призыва к трудовой деятельности, к борьбе с вредителями и т. д. Перевес внехудожественных задач обуславливал скупость и лаконичность стиля, плакатное решение образов. Лучше всего изомаровцы работали в агитационных жанрах искусства.

Изорамовцы много сил отдавали плакатам и лозунгам. Здесь их тенденция к обобщенности изображения, к четкому построению плоскости способствовала быстрому восприятию листа, ясному пониманию его смысла. Плакаты были трех видов — аппликационные, раскрашенные и фотомонтажные. Иногда, если бригада ИЗОРАМа работала на каком-нибудь производстве, делались тиражные плакаты, печатавшиеся по трафарету (так же, как делались первые «Окна РОСТА»).

Еще на выставке кружков 1928 года были показаны плакаты на общеполитические темы: «Ленин завещал комсомолу: во-первых, учиться, во-вторых, учиться, в-третьих, учиться», «Ленин умер — ленинизм жив», «Советские крылья — опора СССР». В плакате-панно «Радио — орудие просвещения» была введена серебряная фольга, реагирующая на освещение, в других плакатах силуэтные вырезки фигур композиционно сочетались со строгим шрифтом надписей.

Специалист по изосамодеятельности Н. Масленников в 1929 году писал: «Самодеятельный плакат имеет некоторые преимущества перед печатными плакатами, это возможность освещения местных злоб дня, актуальных вопросов данного завода, фабрики, рабочего клуба. Однако это ценное свойство самодеятельного плаката используется на практике очень редко».¹⁰⁹

С 1929 года ИЗОРАМ берется за активную работу на заводах, где образуются т. н. изорам-ядра, отражает в своих плакатах местную тематику. Интересные плакаты делает и близкий ИЗОРАМу кружок клуба медсанработников им. Скудре, который в 1930 году вошел в состав ИЗОРАМа. В сентябре того же года во время ударной кампании по борьбе с прорывами на производстве на ленинградские заводы было брошено 112 агитбригад, среди них три из участников ИЗОРАМа. Плакатами и лозунгами, сводками и бюллетенями, рисунками в стенных газетах художники разоблачали прогульщиков, пьяниц и лентяев, боролись с летунами, «вредителями», бракоделами. На фабрику «Советская звезда» в отстающий прядильный цех была направлена бригада ИЗОРАМа из шести человек во главе с Л. Каратеевым. Изорамовцы ежедневно посылали в отстающий цех огромную рисованную телеграмму с указанием, сколько еще требовалось сделать пряжи для выполнения плана. Были сделаны плакаты с изображением масок капиталиста, попа, кулака, фашиста, и на них нанесены фамилии наиболее злостных

прогульщиков с надписью: «Позор друзьям наших врагов». Плакаты вывешивались в цехах, на лестницах, в проходах. В обзоре деятельности художников на фабриках и заводах подчеркивалось, что бригады ИЗОРАМа нередко справлялись с заданием лучше, чем бригады профессиональных художников, так как у изорамовцев уже был опыт и наработанная техника создания плакатов.¹¹⁰

Много внимания в ИЗОРАМе уделялось стенгазетам. Если для большинства стенгазет этого времени характерно просто написание заголовка и введение нескольких рисунков по теме статей, то в ИЗОРАМе стенгазету рассматривали с точки зрения ее зрительного восприятия в целом. Там считалось, что работа над стенгазетой развивает композиционное мышление.

Близка по стилю к ИЗОРАМу стенгазета, выпущенная к антипасхальной кампании 1931 года в клубе им. Скудре. В центре ее был изображен большой белый халат медика с раскинутыми в разные стороны рукавами. Голову заменял заголовок газеты: «Голос лечебника». Из рукавов высовывались руки: левая крепко сжата, над ней лозунг: «Ни копейки на церковь» и под ней карикатурная группа священников, кулаков, правая рука широко раскрыта: под ней строящиеся заводы, трактор, школа. Тексты антирелигиозных лозунгов размещались на квадратах карманов халата.

Плакат, выполненный в том же клубе, — «Песнь неплательщика членских взносов» — отличается лаконичным рисунком, выразительным контуром фигур. В нем, как в «Окнах РОСТА», применен принцип последовательного рассказа из десяти картинок. Рабочий, получив в кассе завода зарплату, пошел в пивную, был избит и т. д. В итоге он стоит перед запертой дверью клуба, на которой висит надпись: «Исключен за неплатеж членских взносов».¹¹¹

В плакатах изорамовцы подражали Д. Моору, М. Черемных — ведущим мастерам советской политической графики, сложившейся уже в начале 20-х годов. Их работы по уровню художественного исполнения не уступали печатной государственной продукции, они хорошо соответствовали своему назначению и естественно включались в общее русло развития агитационного искусства.

Более сложно обстояло дело с крупными коллективными работами ИЗОРАМа — панно для рабочих клубов. Широкое обсуждение этих панно в печати вспыхнуло благодаря выставке ИЗОРАМа в 1929 году в Третьяковской галерее,

где было показано около 200 работ. Хотя на выставке демонстрировались и плакаты, и стенгазеты, и другие виды творчества ИЗОРАМа, основное внимание было отдано панно. В этих панно увидели то живописное воплощение идеи «вещи», о которой было столько теоретических споров в 1920-е годы. Понятием «вещь» оперировали и футуристы, и «производственники», и лефовцы. Изорамовцы, отказавшись от каких-либо повествовательных или символических сюжетов, взяли вещь центральным предметом своего изображения. Вещь они рассматривали как символ производства или даже целого понятия. Для клуба швейников было создано декоративное панно с изображением швейной машины, манекена, катушек. Для буфета в клубе делались панно с чайником, чашкой, тарелкой. А в цикле «Старое и новое» — «новое» олицетворял красный стул лаконичной конструктивистской формы, «выталкивающий» из рамы своего врага — «старое», стул псевдорokaйльного стиля.

Не вдаваясь в оттенки интерпретации термина «вещь» в эстетике 20-х годов, отметим, что символическое, метафорическое значение предмета было одним из ведущих для изосамодеятельности. Оно отчасти проникало и в станковую живопись, но главную роль играло в оформительской работе.

Панно отвечали задачам создания нового интерьера рабочих клубов. Старые вещи в реквизируемых дворцах и особняках несли с собой ощутимую печать свергнутого строя. Какой мыслилась предметная среда нового клуба? Конечно, в ее оформлении должна была отражаться жизнь рабочих, их труд, а следовательно, те вещи, с которыми этот труд связан. Труд рабочих — труд коллективный, и производство самодетельных художников ИЗОРАМа — тоже плод коллективного труда. В самый принцип коллективизма тогда вкладывали эстетическое содержание. Его замысел обдумывали три-четыре художника, он обсуждался всей группой, затем сообща приступали к исполнению.

Система изображения в панно была четко построена согласно определенным законам, как технология производства на заводе. Идеи строго логического, рационального построения художественной формы, при котором из искусства изгоняется все случайное, рожденное эмоциями, берут начало в неомимпрессионизме — течении французского искусства 80-х годов прошлого века. Взгляды неомимпрессионистов на законы оптического восприятия линий и цветов были вни-

мательно изучены в ИЗОРАМе. В XX веке идеи рационалистического подхода к живописи были развиты пуристами. Под манифестом пуризма в 1918 году подписались А. Озанфан и Э. Жаннере (ставший затем известным архитектором под именем Ле Корбюзье). Пуристы выдвинули культ машины, целесообразности и совершенству которой должно подражать искусство. Эти идеи не оказали влияния на развитие живописи, но зато нашли воплощение в архитектуре: Ле Корбюзье называл дом «машиной для жилья». Художественные идеи пуризма легли во многом в основу живописной системы ИЗОРАМа. Так же, как у французских учителей, эти идеи нашли лучшее применение в прикладных работах ИЗОРАМа, нежели в их панно, отличавшихся рассудочностью и холодностью.

Начав с панно, изображавших вещи, характерные для данной рабочей профессии, изорамовцы все больше внимания стали уделять композициям, которые должны были показать при помощи вещей классовую борьбу. Таково было уже упоминавшееся панно «Стулья» из цикла «Старое и новое», аналогичное, сделанное для буфета — с двумя чайниками, причем пар, выходящий из чайника новой формы, как бы растворяет старый чайник. В цикле «Октябрь» были фактурно противопоставлены кружева и винтовка как вещи старого и нового. Та же идея противопоставления, на сей раз — пролетарского спорта буржуазным танцам, лежала в основе декоративных панно «Физкультура и фокстрот», «Хоккей и фокстрот». В этих попытках при помощи лобового столкновения раскрыть сложные конфликты ясно вскрылась слабость установок ИЗОРАМа на внежанровое, чисто предметное, декоративное творчество.

В критике ИЗОРАМа 1929—1930 годов¹¹² справедливо указывалось, что новые технологические формы, новый дизайн бытовых предметов отнюдь не символизируют еще нового социального строя: эти вещи появляются в капиталистических странах и существуют в обиходе буржуа. Надо отметить, однако, что наивное противопоставление старого и нового у изорамовцев во многом идет от самостоятельной специфики их творчества. Сжатые между правилами рационального, внежанрового изображения и требованием отразить социальный конфликт, они нашли выход в персонификации вещей в маски старого и нового. Так же, как толстый человек в цилиндре всегда обозначал буржуа в агитацион-

ном искусстве тех лет, так и стул на кривых ножках с мягким сиденьем мог стать символом жизни богатых.

Когда изорамовцы обращались к более наглядным сюжетам, они им удавались лучше. Так, все критики отмечали удачное панно «Красноармеец». Став объектом критики в дискуссии 1929—1930 годов, произведения изорамовцев почти не рассматривались как работы самодеятельных художников. ИЗОРАМ упрекали в увлечении пуризмом, в следовании «жизнестроительным» идеям ЛЕФа, в отсутствии тематики классовой борьбы и во многом другом. При этом совершенно забывалось, что коллектив ИЗОРАМа (насчитывавший до ста человек) состоит из молодых рабочих, сумевших за год-два овладеть техникой рисунка и построения композиции, творивших в разных видах декоративно-прикладного и агитационно-массового искусства. Своей практикой, при всех ее недостатках и слабостях, изорамовцы доказали, что рабочая молодежь, только начинающая приобщаться к культуре, может благодаря продуманной системе обучения овладеть за короткий срок новейшими принципами формообразования в искусстве. Современная изобразительная система, которую смогли освоить изорамовцы, была далека от всякого натурализма и любительского бытоописательства.

Теория руководителей ИЗОРАМа, выросшая на почве высокоразвитой художественно-эстетической мысли, наиболее благотворно сказалась в методике работы с молодыми художниками и разработке прикладных форм их творчества. Большие же панно были противоречивы по своему замыслу; в них смешивались задачи самодеятельного клубного оформления и станковой картины (которая теоретически отвергалась).

Изорамовцы внесли значительный вклад в оформление массовых празднеств. Их искусство тяготело к синтетизму, на празднествах оно входило в контакт со светом, радио, музыкой, театром, кино. В оформительских работах изорамовцев проявлялись не только присущая им конструктивность художественного мышления, но также и яркость творческого воображения. Это особенно заметно в их гротесках, сатирических образах врагов Советской власти.

В 1931 году ИЗОРАМу было поручено оформление главной трибуны на площади Урицкого (Дворцовой) к 7 ноября. Работу выполняла бригада под руководством М. Бродского и Л. Каратеева: в нее входили К. Савищенко, Б. Белозеров,

В. Мейер и другие. Центральная часть установки закрывала фасад Зимнего дворца до самого верха. Левая и правая ее части, как два крыла, примыкали к центру. Они были динамичны по композиции и, начинаясь справа и слева на уровне первого этажа, стремительно развивались к центру, поднимаясь до окон второго этажа. Смысловые акценты композиции также нарастали к центру, где главной была огромная фигура рабочего, стоявшего у станка. За ней на фоне красного знамени виднелась фигура крестьянина. Матрос и красноармеец с ружьями фланкировали центральную композицию, как бы охраняя олицетворенные в ней городскую промышленность и сельское хозяйство.

Очень выразительной была правая часть установки. Здесь основное внимание привлекала гигантская маска старика-капитала, из разверстой пасти которого выходили безликие наемники. Одной рукой он сжимал в кулак маленькие фигуры, обозначающие угнетенные народы, а другой хищно тянулся к Советскому Союзу. Слева был показан рост революционной борьбы пролетариата в капиталистических странах в виде борьбы символических фигур рабочих и капиталистов. В установку был включен настоящий типографский станок, на котором печатались прокламации, тут же разбрасывавшиеся в толпу.

Изорамовцы работали над оформлением спектаклей. На их выставке в Третьяковской галерее были показаны эскизы декораций к спектаклю московского ТРАМа «Тревога» и проект «Площадки для массовых выступлений на площади». «В последнем идея спиральной пространственной композиции, восходящая к „Башне III Интернационала“ В. Татлина, оказалась объединенной с диагональным движением, подобным тому, которое лежит в основе созданного Л. Лисицким проекта „Трибуны Ленина“. Однако изорамовский проект обладает и определенным своеобразием — конкретным, изобразительным мотивом. Стрела подъемного крана, включенная в композицию как элемент конструкции, напоминала о гигантском размахе строительства, превратившего всю страну в годы первой пятилетки в огромную строительную площадку», — пишет об этой композиции историк ИЗОРАМа.¹¹³

По примеру ленинградского ИЗОРАМа был организован московский.¹¹⁴ Во главе его встал молодой Е. Кибрик, который учился в Ленинграде у П. Филонова. Лозунгом Филонова и его школы была пролетаризация искусства, вы-

работка приемов, которые бы сделали искусство доступным каждому. Сформировавшийся под руководством Кибрика стиль московского ИЗОРАМа был несколько экспрессивнее, чем у ленинградцев, но в целом здесь господствовали та же строгая композиция изображения, четкий ритм линий, завершенность. Первоначально московский ИЗОРАМ, состоявший из группы в двенадцать человек, занимался в гримерной ТРАМа, затем переехал в помещение на третьем этаже ГУМа.

Первой работой московского ИЗОРОМа было панно «Два мира». Оно отличалось сложной композицией. Слева помещалась фигура рабочего с киркой и маленькие рисунки, символизовавшие отдельные заводы и города — Ленинград, Москву, Харьков, Баку. Справа, за ломаной линией, обозначавшей границу СССР, были изображены хищно протянутые к нашей стране руки — буржуев и капиталистов.

Московские изорамовцы делали оформление спектаклей ТРАМа в клубе Электrozавода, эскизы украшения Красной площади к праздникам.

Особенностью московского ИЗОРАМа была его тесная связь с кружком художников, образовавшимся при редакции газеты «Комсомольская правда», которая с 1928 года объявляла четыре раза конкурс на лучший рисунок, карикатуру и фотоснимок на актуальные темы. Эти конкурсы вызвали широкий поток самостоятельной графики. Группой художников при редакции руководил Д. Моор. Художники так же, как и изорамовцы, учились, работая над «производственными» заданиями. Для них это были рисунки в газету. Отличие метода Моора заключалось в том, что он перед начинающими сразу ставил сложное задание, а затем переходил к более простому. Вначале, например, предлагалось нарисовать композицию из многих предметов, а потом уже рассматривалась форма каждого предмета в отдельности. Специфическим заданием Моора было требование, чтобы каждый участник кружка делал ежедневно зарисовки рук. Руки, считал Моор, также выражают сущность человека, как и лицо. Этот педагогический метод сыграл положительную роль в подготовке художников.

В 1928 году опубликовал свой первый рисунок в газете Б. Пророков, в 1929-м он приехал в Москву из своего родного города Иванова и стал заниматься графикой. Из рядов

художников вышли и другие известные художники — Л. Сойфертис, М. Мазрухо, Н. Аввакумов.

В. Костин, участник и критик художниковского движения, описывал творческий путь начинающих графиков: «Николай Щеглов, художник газеты Северокавказского военного округа „За мир и труд“, впервые начал рисовать в 1930 году во время своего пребывания в рядах Красной армии. С тех пор единственной его школой была газета, ее чрезвычайно активная общественно-политическая жизнь, воспитавшая начинающего художника за короткий промежуток времени в настоящего газетчика. Рисунки Щеглова, выполненные в очень лаконичной, скупой манере, просты и выразительны. Специфика газетной работы выработала у Щеглова известный штамп, сухость линии, излишнюю упрощенность трактовки темы. Этот недостаток, характерный для очень большой части наших художников-газетчиков, надо думать, будет преодолен Щегловым с помощью знакомства с революционным искусством Запада и с лучшими мастерами Советского Союза».¹¹⁵

Б. Пророков и В. Пахомов, «выросшие в постоянной связи с политической работой газеты... воспитали в себе хорошие качества художников-газетчиков, не утратив своеобразности и оригинальности „почерка“, являющегося у Пророкова чрезвычайно острым и лаконичным и сложным и выразительным — у Пахомова.

Пахомов, 20-летний рабочий парень, не получивший даже среднего образования, пришел в искусство из семьи каменщика. Оба они — комсомольцы и самые „старые“ художники „Комсомольской правды“».¹¹⁶

В 1931 году к IX съезду комсомола вышел составленный В. Костиным альбом, в котором были воспроизведены лучшие рисунки художников.¹¹⁷

Сильной чертой художников было умение находить и воплощать темы карикатур. Они не подражали в этом каким-либо образцам, а сами придумывали сюжет (часто брали его из окружающей жизни), связанный с актуальными политическими задачами. «Тысяча в одну ночь» — так назывался рисунок Кина, в котором кулак изображен как палач животных, опьяненный кровью. Рисунок отражает реальный случай, когда в одном из сел Сергиевского района Бугурусланской области в одну ночь кулаки зарезали тысячу коров.

Художники часто работали над рисунком коллективно: «В плену вещей» — так назывался рисунок М. Мазрухо и

В. Пахомова, высмеивающий комсомольцев, «обрастающих» бытом. В рисунке Н. Кондракова «Лицом к лицу» были изображены два мира: капитал со свими прислужниками, социал-демократами, и настороженные рабочие, готовые к схватке. Две половины рисунка были и композиционно по стилю изображения противопоставлены друг другу.

Московские художники не ограничивались рисунками; они делали праздничное оформление площади Дзержинского в Москве. Выходили книги с их иллюстрациями. Например, в 1931 году — сборник стихов В. Архангельского «Верные картинки поповской паутинки» с рисунками Б. Пророкова, М. Мазруха, Н. Кондракова. На местах художники составляли передовой отряд изосамодеятельности.

Художкоровское движение, как и фотокоровское, стало важным этапом роста профессиональной журнально-газетной графики. Так же, как у изорамовцев, у художкоров было сильно развито политическое сознание. Вместе с новаторской методикой обучения оно способствовало быстрому и полному раскрытию их талантов. Изорамовцы и художкоры своим творчеством активно участвовали в общественной жизни. Они работали коллективно — это повышало чувство ответственности у каждого, давало сознание социальной ценности их творчеству.

Большое развитие художкоровское движение получило на Украине. Как пример активной работы художкоров называли тогда многотиражную газету Харьковского паровозостроительного завода, в которой выделялись карикатуры А. Рудниченко. На Винницком суперфосфатном заводе издавался сатирический изолитературный журнал «Дробилка». Ему стали подражать: в Москве на Электrozаводе стал издаваться подобный журнал «Крутилка».

В 1930 году группа московских художкоров влилась в ИЗОРАМ. Художники, освоившие политический рисунок и карикатуру, успешно работали в области плаката и оформления. В 1932 году В. Пахомов, подражая принципам фотомонтажа, сделал плакат «Без революционной теории не может быть и революционного движения (Ленин)». Художники А. Пузыревич и П. Сухоплюев исполнили плакат «Ударный труд» с силуэтным изображением рабочего и работницы у станка. Плакат остро выразителен, построен на экспрессивных графических линиях и контрастах светлого и темного.

Московские и ленинградские изорамовцы связывали свою работу с большими стройками социализма. Ленинградцы бригадой выезжали на Тракторный завод в Сталинград. Для москвичей важным этапом работы был выезд на строительство химического комбината в Бобрики. В бригаду москвичей входили Г. Авраамов, А. Агаленков, В. Алимова, Е. Кибрик, Е. Комаров, А. Константинов, В. Рогов, Ю. Рейнер, М. Трунин. Здесь художники создали галерею портретов рабочих-ударников — крупномасштабных изображений, решенных в плакатном стиле. В Бобриках было сделано также много плакатов на производственные темы. В дальнейшем они были выпущены широким тиражом.

До приезда изорамовцев на стройку там не было определенного места, играющего роль пространственного центра огромной территории. Изорамовцы создали такой центр своей галереей портретов и плакатами. Посмотреть на портреты товарищей приходили рабочие со всей стройки; галерея ударников стала местом общения и сыграла большую роль в социалистическом соревновании.

Характерной чертой агитационного искусства изорамовцев, в котором большую роль играл фотомонтаж, было то, что, показывая в плакатах и панно человека труда, самодеятельные художники придавали ему черты типично пролетарские и вместе с тем индивидуальные. Для фотомонтажа делался специальный снимок с фигуры или лица характерной модели. Соединение лозунга, призыва с индивидуальным и портретным обликом человека делало плакаты ИЗОРАМа ярко выразительными, неповторимыми в своем художественном решении, отличало их от государственной печатной продукции, где человек изображался обобщенно, персонифицированно.

Деятельность ОХС, ИЗОРАМа и художников — высшие достижения изосамодеятельности второй половины 20-х годов — нельзя отрывать от широкого развития художественного творчества масс по всей стране. Хотя работа изокружков подвергалась в печати тех лет разнообразной критике, хотя на местах невозможно было обеспечить достаточно высокий уровень руководства самодеятельностью, тем не менее стихийная и непосредственная тяга к творчеству, пусть часто воплощавшаяся в работах, не имевших с точки зрения истории художественного значения, была той почвой, на ко-

торой возможно было появление и продвижение лучших из художников-самоучек.

По всей стране насчитывалось около двухсот кружков, стабильно работавших и имевших уже изрядный стаж деятельности: среди них в Москве — кружки Октябрьского трампарка, клуба им. Зуева, завода «Электропривод», завода «Каучук», службы тяги Рязанской железной дороги, завода «Серп и молот», завода Ильича; в Ленинграде — клуба «Профинтерн», «Василеостровский металлист», завода «Красный треугольник», клуба им. Скудре; на Урале — кружки Ревдинского завода, Дегтярского рудника; в Донбассе — клуба при шахтоме им. Ленина; а также кружки Паровозостроительного завода в Коломне; завода № 10 в Туле, им. Кропоткина в Краснодаре; кружки в Иваново-Вознесенске, Муроме, Подольске, Минске, Рязани, Орехово-Зуеве, Астрахани.

Основная область работы кружков — агитация за выполнение производственной программы, борьба за повышение дисциплины труда и оформление клубов, колонн демонстрантов во время праздников. Главный уклон работы кружков — сатирический. В кружках активно использовалось противопоставление лучших и худших — цехов, отдельных работников и т. п. Делались «галереи лодырей», вручалось «рогожное знамя». Часто использовались доски, на которых темпы выполнения плана были представлены с помощью изображений-символов (черепаха и др.). Уральский художник И. Серебрянников так описывает сделанную на его заводе доску: «...на черепахе... сидит, задравши нос кверху, парень с цыгаркой в зубах. Фигура на заводе и в цехе известная. Повесив голову, надвинув кепку на глаза, сутулится на козле, крепко держась за рога, староста мартовской группы. Рак топорщится в обратную сторону, перехватив клешней прогульщика... На коне мчится всадник и призывно машет отстающим».¹¹⁸ В Краснодарском кружке клуба им. Кропоткина был учрежден Орден черепахи, а однажды во дворе кружковцы воздвигли «могильник срывщиков промфинплана», где были сделаны из дерева карикатуры на прогульщиков.

Помимо местных тем кружки брались и за общеполитические. Изокружок клуба коммунальников в Москве сделал плакат с изображением женской фигуры с метлой на земном шаре. Женщина сметает маленькие фигурки попа, капиталиста и т. д. Социально-политические образы-маски — поп,

капиталист, кулак, которые осмеивались в плакатах, фигурировали также и на демонстрациях. Их изготавливали из папье-маше, часто очень крупного размера. Такие маски несли на палках, надевали как часть карнавального костюма, под которым иногда скрывались ходули. Как удача отмечались, например, сатирические маски в колоннах демонстрантов 1 мая 1932 года, выполненные изокружком клуба им. Зуева в Москве. Острой сатирой были проникнуты маски «врагов народа», выполненные к 14-й годовщине Октября кружком трампарка в Москве — кулак, подкулачник, вредитель, летун, прогульщик, пьяница. Огромная фигура капиталиста была окружена собачьими масками его приспешников. Многие самодеятельные коллективы приняли участие в «Политическом карнавале», проводившемся в 1929 году в ЦПКиО в Москве. Были распространены макетные маски зарубежных политических деятелей — Чемберлена, Пуанкаре.

По стране в центральной печати отмечали работы Читинского изокружка при Доме просвещения, который организован в 1929 году и от оформления клуба и праздничных колонн перешел к задачам оформления улиц города.¹¹⁹

Среди кружков наиболее крепким и интересным оставался кружок Тульского патронного завода (№ 10). Участники этого кружка соревновались перед зрителями на сцене: в течение 15 минут надо было сделать рисунок к прочитанному тут же стихотворению Д. Бедного. Кружок участвовал в издании двух журналов на стеклографе: «За промфинплан» и сатирического — «Оса»; оформлял клубные спектакли.

Методика занятий с членами кружков была различной. Иногда работа разделялась на обучение и выполнение клубных заданий; во многих кружках художники жаловались на перегруженность писанием лозунгов и всякого рода оформительскими заданиями, на невозможность «рисовать для себя».

О недостатках кружковой работы вообще и в частности в Москве говорилось на общемосковском слете рабочих художников в 1932 году. Корреспондент журнала «За пролетарское искусство» сообщал: «В единогласно принятой резолюции указывается, что слет — новый этап в самодеятельном изодвижении, который должен обеспечить дальнейший рост и укрепление изокружков. Резолюция выдвигает ряд требований к общественным организациям и профсоюзам и призывает рабочих-художников отдать все

свои силы и способности на службу партии и социалистическому строительству».¹²

В том же году в Парке культуры и отдыха в дни проведения Всесоюзной олимпиады самодеятельного искусства была устроена выставка работ самодеятельных художников. По мнению критики, самодеятельное изобразительное искусство «выпало» из олимпиады. Для экспозиции был предоставлен полутемный коридор, многие работы, присланные на выставку, не были ни использованы, ни даже разобраны, изокружки на выставке были представлены слабо.¹²¹

В 20-е годы было создано немало самодеятельных произведений, которые перед глазами широкой публики представляли лишь в последующий период 30-х годов. В первые же годы советской власти начали свой путь самодеятельные художники, которые и в дальнейшие десятилетия продолжали успешно работать. Так, видное место в изосамодеятельности Ленинграда занимали уже упоминавшийся Боднэк, служивший в Красной гвардии; Ковалев, командир бронепоезда. Начиная с 1920 года и на протяжении многих последующих лет регулярно устраивал свои выставки в городах и селах Архангельской области К. Третьяков. До революции он работал помощником у иконописцев Соловецкого монастыря, писал вывески, а при советской власти пошел служить в милицию. В его картинах, сочетавших наивность народного примитива и острый интерес к современности, нашли отражение события гражданской войны и трудовой жизни северной деревни.¹²²

После гражданской войны красноармеец В. Борзенко в городе Обоянь Курской области встретился с художником, членом АХР, Е. Чепцовым, который был родом из этих мест. Борзенко был знаком с людьми, которые послужили прототипами известной картины Чепцова «Заседание сельячейки» (1924, Третьяковская галерея). По примеру Чепцова он сам начал писать. Одна из его картин 20-х годов — «Демонстрация в городе Обояни» — изображала идущих в колонне рабочих, учителей, врачей. В 1930 году Борзенко переехал в Кузнецк Пензенской области и здесь также продолжал заниматься живописью.¹²³

Примеры подобного индивидуально развивавшегося творчества, своего рода подвижничества в трудных условиях провинциального быта можно было бы и умножить. Для истории они важны тем, что показывают единство устрем-

лений самодеятельных художников, работавших в кружках и студиях, и одиночек, писавших по собственному почину.

В целом конец 20—начало 30-х годов, несмотря на многие противоречия времени, можно назвать периодом одного из наивысших подъемов изосамодеятельности. Для этих лет, как ни для какого другого периода в советской истории, было характерно разнообразие видов и жанров самодеятельного изобразительного искусства. Сохранялись и активно функционировали те формы изосамодеятельности, которые были характерны для первой половины 20-х годов: изоустановки и другие элементы оформления массовых празднеств, плакаты, стенгазеты. С другой стороны, получили развитие те виды изосамодеятельности, которые до того отвергались как «буржуазное любительство»: жанровые рисунки и картины, пейзажи. Два новых значительных явления истории изосамодеятельности — ИЗОРАМ и художжоровское движение — также относятся к этому периоду. Их достижения, как и другие достоинства самодеятельности конца 20-х годов, были подготовлены теоретическими спорами и методическими поисками, всей практикой рабочего творчества предыдущего периода. Система преподавания в ИЗОРАМе выросла из работы в изокружках. Художжоровское движение стало следующим этапом участия самодеятельных художников в печати после освоения ими опыта работы в стенгазетах. Такое явление, как ИЗОРАМ, представляет собой яркий феномен в истории не только самодеятельного, но и всего изобразительного искусства 20-х годов.

В многообразной изосамодеятельности 20-х годов отражались и социальные особенности ее состава. В этот период между различными слоями общества еще существовала значительная разница в уровне культурного развития. Если рабочая молодежь Москвы и Ленинграда могла быть свидетельницей ярких событий художественной жизни, быстро овладевала знаниями и легко проникалась новейшими идеями в искусстве, то в провинции дело обстояло иначе. У многих самоучек — рабочих мелких предприятий, служащих — людей, оторвавшихся от традиционной крестьянской культуры, но не получивших доступа к высоким образцам искусства, не было ясных художественных идеалов.

Художжоры, в массе своей по социальному положению близкие самоучкам, представляли собой передовой отряд политически грамотных самодеятельных художников. Их отличал интерес к политическому лозунгу данного момента,

желание активно участвовать своим оружием — пером и кистью — в борьбе за задачи, выдвигаемые партией.

Все лучшее, что создавали самодеятельные художники этого времени, было так или иначе связано с актуальными проблемами внутренней и внешней жизни страны. Самодеятельное искусство рассматривалось как важнейшая часть агитации и пропаганды, как возможность раскрытия на местном материале общих лозунгов и призывов: борьбы за трудовую дисциплину, за выполнение промфинплана. Поэтому особенностью всех вышеперечисленных потоков в изосамодеятельности второй половины 20-х годов надо назвать ее критическую, часто сатирическую направленность. Конечно, сатира и гротеск в большей степени раскрывались в карикатурах и в масках, выполненных для оформления колонн демонстраций, и в меньшей степени в панно и картинах: но все же ощущение обостренной борьбы нового со старым — основной нерв изосамодеятельности второй половины 20—начала 30-х годов. По сравнению с первой половиной 20-х годов, в этих работах меньше романтического пафоса, утопичности, но зато они реалистичней, тверже по своим идейным позициям, жестче.

Подытоживая очерк развития самодеятельного изобразительного и декоративно-прикладного творчества 1917—1932 годов, можно сказать, что это было время расцвета разнообразных форм художественной самодеятельности трудящихся. От робких, часто стихийных начинаний в области живописи, оформления нового быта и праздников, самодеятельность за полтора десятилетия выросла в широкое, общенародное явление.

Для этого периода характерен стремительный темп развития, поиски и открытия новых форм работы, новых методов обучения изобразительной грамоте. В процессе становления находилось и государственное руководство городской и сельской самодеятельностью. Установки различных учреждений, руководивших самодеятельностью и народным творчеством, порой не совпадали. Это, однако, не помешало самодеятельным художникам и народным мастерам выразить ощущение революционного энтузиазма, трудового подъема, сознание интернационализма и резкое критическое отношение к внешним и внутренним врагам социализма.

Период 20-х годов в истории ценен неповторимостью художественной атмосферы молодого советского государства. Смелость дерзаний, патетичность лозунгов, поэтичность жанровых образов, гротесковая ирония сатиры и масок, слияние традиционной орнаментики и новой эмблематики, рождение новой типологии предметов народного творчества и многие другие явления делают картину развития изо-самодельности и прикладного творчества тех лет насыщенной и многокрасочной. Все виды самодельного и народного творчества этого периода объединяет их сращенность с овладением политической грамотой, с ростом грамотности вообще, с повышением культурного уровня трудящихся.

В произведениях, созданных в этот период, ярко выражается личное, индивидуальное переживание общественных проблем, лозунгов дня. Для большинства самодельных художников характерно страстное желание утвердить идеалы новой жизни, личным вкладом участвовать в строительстве социализма. В то же время в этих произведениях выражается понимание личности как частицы коллектива. Оно раскрывается не только в коллективных работах изобразовцев, в оформлении праздников, но и в станковых произведениях самоучек.

Для самодельных художников и народных мастеров в равной степени характерно обращение к большим, обобщающим темам, с которыми они не всегда соизмеряли свои способности и возможности воплощения. Но сами их замыслы нередко интересны именно открытой социальностью и агитационностью. Творчество было обращено к современникам, к друзьям и врагам, оно отнюдь не рассматривалось как форма индивидуального проведения досуга.

Профессиональное советское искусство в этот период было еще очень молодым. Взаимодействие с самодельностью являлось одним из важных факторов его развития. самодельность не только стала первым этапом приобщения к творчеству для формировавшихся советских художников; она вдохновляла своими идеями и запросами выдающихся советских архитекторов и проектировщиков тех лет. Создание рабочих клубов и их оборудование во многом было стимулировано исканиями участников изокружков; именно здесь впервые встала задача нового оформления общественного быта.

Недолговечность материала изосамодеятельности, который зачастую был рассчитан на кратковременное использование, не позволяет восстановить всю панораму художественного творчества эпохи. Но и то, что сохранилось в описаниях и фотоснимках, убеждает в огромной социальной значимости и несомненной художественной ценности этого явления.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1959. Т. 12. С. 36—37.
- ² См.: Красноармеец. 1918. № 9. С. 10, 13.
- ³ См.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс и художественная культура. 1917—1932. М., 1984. С. 111.
- ⁴ Искусство Коммуны. 1918. 22 дек.
- ⁵ См.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс... С. 113.
- ⁶ Каталог первой государственной свободной выставки произведений искусства. Дворец искусств (б. Зимний). Б. м., 1919. С. 5.
- ⁷ См.: Пинегина Л. А. Советский рабочий класс... С. 113.
- ⁸ Пламя. 1919. № 39. С. 11.
- ⁹ См.: Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975. С. 36—37.
- ¹⁰ Цит. по: Гуцин А. С. Самодеятельное изоискусство. М.; Л., 1931. С. 122.
- ¹¹ См.: Художественный труд. 1923. № 1; Художник и зритель. 1924. № 1.
- ¹² Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. М., 1971. С. 153.
- ¹³ См.: Горн. 1922. Кн. 7. С. 158.
- ¹⁴ Цит. по: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917. 1932. М., 1984. Т. 1. С. 129.
- ¹⁵ См.: Горн. 1922. Кн. 7. С. 159.
- ¹⁶ См. там же. 1923. Кн. 8. С. 242.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Курьезы. Втроем. М., 1975. С. 52.
- ¹⁹ Горн. 1922. Кн. 7. С. 105.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. 1923. Кн. 8.
- ²² См.: Федорова М. И. Первая всесоюзная сельскохозяйственная выставка. М., 1953. С. 38.
- ²³ См. там же. С. 102.
- ²⁴ См.: Гуляев В. А. Русские художественные промыслы 1920-х годов. (Государственное руководство. Влияние города и роль творческой интеллигенции.) Дисс. ... канд. искусств. Рукопись. М., 1974. С. 68.
- ²⁵ См. там же. С. 87.
- ²⁶ Там же. С. 88.
- ²⁷ Вихрев Е. Палех. 1917—1932. Вторая композиция. М., 1983. С. 48—50.
- ²⁸ Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. Київ, 1966. С. 99.
- ²⁹ См. там же.
- ³⁰ Веймарн В. В. Искусство Средней Азии. М.; Л., 1940. С. 164.
- ³¹ Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972. С. 47.

- 32 См.: Саурова Г. Современный туркменский ковер и его традиции. Аш-хабад, 1968. С. 77.
- 33 См. там же. С. 117.
- 34 См.: Журавлева Е., Чепелев В. Искусство Советской Туркмении. М.; Л., 1934. С. 38.
- 35 См. там же. С. 43.
- 36 История искусства народов СССР. М., 1972. Т. 7. С. 178.
- 37 Рюмин Евг. Массовые празднества. М.; Л., 1927. С. 31.
- 38 Горн. 1923. Кн. 8. С. 45.
- 39 См.: Рюмин Евг. Массовые празднества. С. 27.
- 40 Там же. С. 28.
- 41 См.: Массовые празднества. Л., 1926. С. 162.
- 42 См. там же. С. 98.
- 43 См. там же. С. 99.
- 44 См. там же. С. 100.
- 45 Агитационно-массовое искусство. Т. 1. С. 141.
- 46 Рюмин Евг. Массовые празднества. С. 39.
- 47 Горн. 1923. Кн. 8. С. 244.
- 48 См.: Массовые празднества. С. 162.
- 49 Извеков Н. П. 1 мая 1925 г. // Массовые празднества. Л., 1926. Цит. по: Агитационно-массовое искусство. Т. 1. С. 142—143.
- 50 См.: Гуцин А. С. Опыт организации массовых демонстраций // Клуб и революция. 1930. № 15—16. С. 45.
- 51 См. там же. С. 49.
- 52 См.: Рабочий клуб. 1924. № 1. С. 36.
- 53 См. там же. № 3. С. 65.
- 54 Сов. искусство. 1925. № 6. С. 35.
- 55 Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982. С. 101.
- 56 Там же. С. 31.
- 57 Там же. С. 26.
- 58 См.: Рабочий клуб. 1924. № 1. С. 38.
- 59 Сов. искусство. 1927. № 1. С. 39.
- 60 См.: Кудрин Н. Красноармейская стенная газета. М.; Л., 1927. С. 6.
- 61 См. там же.
- 62 Рабочий клуб. 1924. № 1. С. 46.
- 63 Там же. № 6.
- 64 Там же. 1927. № 1.
- 65 Блюменфельд В. М. Производственное искусство в клубах // Рабочий клуб. 1925. № 7. С. 42.
- 66 Сов. искусство. 1924. № 6. С. 52.
- 67 Рабочий клуб. 1926. № 11. С. 71.
- 68 См. там же. 1927. № 6. С. 75.
- 69 Горн. 1923. Кн. 8. С. 267.
- 70 Разумовская С. В. Григорий Михайлович Шегаль. М., 1963. С. 16—17. См. также о кружке Тульского завода: Богородицкий Б. Е. Пусть расцветает народное творчество. Тула, 1960. С. 42; Кукрыникисы. Втроем. М., 1975. С. 39.
- 71 Сов. искусство. 1927. № 1. С. 39.
- 72 См.: Искусство в массы. 1929. № 7. С. 14.
- 73 Там же.
- 74 Четыркин А. Рабочие-художники. М.; Л., 1933. С. 16.
- 75 Там же. С. 111.

- 76 См.: *Коннов Ф.* ОХС и пути его развития // Искусство в массы. 1929. № 3—4.
- 77 См.: За пролетарское искусство. 1932. № 3. С. 3.
- 78 Искусство в массы. 1929. № 3—4. С. 30.
- 79 См. там же. С. 31.
- 80 Там же. № 6. С. 24.
- 81 Там же.
- 82 Там же. С. 25.
- 83 Там же. № 5. С. 56.
- 84 См. там же. № 3—4. С. 62.
- 85 См. там же.
- 86 См.: *Балдина О.* Из истории советской самодеятельности // Художественная самодеятельность. Вопросы развития и руководства. М., 1980. С. 69.
- 87 Искусство в массы. 1929. № 5. С. 12.
- 88 См. там же. 1932. № 3. С. 3.
- 89 См.: *Балдина О.* Из истории советской самодеятельности. С. 70.
- 90 *Четыркин А.* Рабочие-художники. С. 48.
- 91 См. там же. С. 50.
- 92 Искусство в массы. 1930. № 3. С. 24.
- 93 Там же. С. 25.
- 94 За пролетарское искусство. 1932. № 3. С. 6.
- 95 См. там же. С. 7.
- 96 Там же. 1931. № 10.
- 97 Впоследствии, очевидно, были переданы в ЗНУИ.
- 98 *Балдина О.* Из истории советской самодеятельности. С. 70.
- 99 См.: За пролетарское искусство. 1932. № 3. С. 3.
- 100 Там же.
- 101 См.: *Мартыненко В.* ИЗОРМ. Из опыта наглядной агитации // ДИ СССР. 1984. № 8. С. 23.
- 102 Там же.
- 103 Архив Гос. Русского музея, оп. 6, д. 689, л. 2.
- 104 Искусство рабочих. Л., 1928. С. 47.
- 105 Там же. С. 50.
- 106 Там же.
- 107 Там же. С. 51.
- 108 Там же. С. 60.
- 109 Цит. по: Борьба за реализм в искусстве 20-х гг. М., 1962. С. 341.
- 110 См.: *Гущин А. С.* Художники — на фабрики и заводы. Л.; М., 1931. С. 20.
- 111 *Гущин А. С.* Работа с плакатом в клубе и избирательные. Л.; М., 1931.
- 112 См.: *Маца И. Л.* Ленинградский ИЗОРМ. М.; Л., 1932: дискуссию об ИЗОРМ см в: Вопросы развития пролетарского искусства. М., 1931.
- 113 *Мартыненко В.* ИЗОРМ. С. 26.
- 114 По материалам В. И. Костина — статья «Искусство рабочей молодежи» // Творчество. 1977. № 10: рукописи любезно предоставлены автором.
- 115 *Костин Вл.* Рабиза, Франк, Щеглов // Интернационал молодежи. 1932. № 21—22. С. 54.
- 116 *Костин Вл.* Художники — на линию // Там же. № 15. С. 27.

- ¹¹⁷ Костин В. И. Лицо художниковского движения. М., 1931.
¹¹⁸ Четыркин А. Рабочие-художники. С. 10—12.
¹¹⁹ См.: За пролетарское искусство. 1932. № 8. С. 28.
¹²⁰ Костин В. Изосамодеятельное движение растет (На первом общемосковском слете рабочих-художников) // Там же. № 9—10. С. 22.
¹²² См.: Четыркин А. Рабочие-художники. С. 6.
¹²² К. И. Третьяков (1896—1982) участвовал в выставках самодеятельного творчества вплоть до 1982 г. См. о нем: World Encyclopedia of Naive Art. London, 1984. P. 574 (автор статьи — Н. Шкаровская).
¹²³ [Б. а.] Путь самодеятельного художника. Пенза, 1956.

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Фотолюбительство, в силу его технической природы, до сих пор называют новым, современным видом самодеятельного творчества. Между тем первые фотолюбители-дагерротиписты появились почти полтора века назад, сразу после изобретения фотографии (1839).

В России перед революцией было несколько тысяч фотолюбителей. Почти все они принадлежали к образованным и материально обеспеченным кругам русского общества: фотолюбительство требовало определенного уровня знаний, технической и художественной подготовки. К тому же это было довольно дорогое и трудоемкое занятие.

Вокруг столичных и провинциальных фотообществ группировались деятели науки, профессора, преподаватели высших учебных заведений и гимназий, врачи, художники, чиновники различных ведомств, инженеры. Это было уже второе, если не третье поколение фотолюбителей-интеллигентов. Первоначальный тип фотолюбителя — аристократа, богача, спешившего выписать себе из Парижа необычный аппарат и снять для собственного удовольствия два-три дагерротипа, исчез уже в 1850-х годах, когда фотографическое дело потеряло новизну, а сам процесс фотографирования заметно упростился.

Примерно в то же время к фотографии обращаются многие русские ученые: географы, археологи, этнографы, естествоиспытатели, химики, астрономы. Фотография начинает применяться в путешествиях с научной целью. Участники различных экспедиций возят с собой тяжелое фотографическое снаряжение, овладевают техникой походной фотографии и создают первые русские фотоальбомы и коллекции документальных снимков, которыми обмениваются научные общества.

Этот быстро расширившийся круг фотолюбителей дал русскому обществу многих талантливых изобретателей в области фототехники и фотохимии, серьезных знатоков фотографического дела и его пропагандистов, блестящих лекто-

ров, создателей и деятелей фотопрессы. Позднее, в 1880—1890-х годах, когда фотолюбители займут едва ли не главенствующее место в художественной фотографии, та же среда научной и технической интеллигенции выдвинет тонких фотопейзажистов, мастеров жанрового снимка и фото-портрета.

Значительную роль в развитии дореволюционного фотолюбительства сыграли выставки географического и других обществ, привлекающие внимание к прикладной фотографии. В 1867 году посетители Всероссийской этнографической выставки, устроенной Обществом любителей естествознания при Московском университете, осматривали композицию, в которую вошло свыше двух тысяч снимков. Большую часть из них представили фотолюбители-краеведы. Любительская фотография участвовала наравне с профессиональной и в экспозиции Международной географической выставки 1875 года в Париже.¹

В 1864 году возникло первое объединение ученых-фотолюбителей: при Русском энтомологическом обществе был учрежден фотографический отдел. Двумя годами позже создается Русское техническое общество, где также встретились многие будущие деятели и пропагандисты фотографии. Некоторые из них вошли в любительский кружок, собиравшийся на квартире Д. И. Менделеева в 70-е годы. В 1877 году члены кружка пытались организовать фотографическое общество, целью которого было бы массовое изготовление и популяризация фоторепродукций с картин известных живописцев. Эта затея встретила отпор со стороны влиятельных художников, считавших, что фотографическая копия не в состоянии сравняться с живым искусством копировщика-гравера.

В следующем, 1878 году по предложению нескольких видных ученых и фотографов в Русском техническом обществе был создан специальный фотографический отдел (V отдел), деятельность которого открыла новую страницу в истории отечественного фотолюбительства. Впоследствии, уже в советское время, труды отдела и его программа, предполагавшая «развитие и усовершенствование технической, научной и художественной стороны светописы и ее применение»,² получили высокую оценку в книгах и статьях историков фотографии. Наиболее продуктивными в сорокалетней истории отдела были первые годы (1878—1884), когда в число его действительных и неперменных членов входили

Д. И. Менделеев, Г. Н. Скамони, А. В. Фрибес, С. Л. Левицкий, А. И. Денъер, А. О. Карелин и другие крупные деятели науки и художественной фотографии. Секретарем отдела и его фактическим руководителем в этот период был В. И. Срезневский, в будущем — один из представителей советской профессуры, педагог и ученый, принявший деятельное участие в восстановлении фотопромышленности после гражданской войны. В 1880-е годы благодаря его энергии были осуществлены многие начинания отдела, в том числе популяризация фотографических знаний, чтение бесплатных лекций, устройство конкурсов, организация курсов по фотографии в различных городах страны.

В 1882 году по инициативе V отдела был созван Всероссийский съезд фотографов, приуроченный к Всероссийской промышленной выставке в Москве. Съезд объединил профессионалов и любителей, работавших в различных областях фотографического дела. Достижения фотографии и фотографической науки впервые демонстрировались как особая, самостоятельная часть промышленной выставки. В дальнейшем V отдел выступал организатором нескольких петербургских фотовыставок.³

Отдел имел свою научную лабораторию и два издания: журнал «Фотограф» (1880—1884) и ежегодный «Сборник трудов V отдела РТО», где были обнародованы многие работы отечественных изобретателей. Авторитет этих изданий был высок, хотя в России 1870-1880-х годов уже существовали специальные фотографические журналы и выходили книги и брошюры по главным отраслям фотографических знаний. Нужно отметить также атмосферу бескорыстного служения искусству и науке, дух просветительства, объединявший таких деятелей, как Карелин, Менделеев, Левицкий, Фрибес, Тимирязев, Срезневский. Первый в России «учебно-технический» журнал «Фотограф», издававшийся в 1864—1867 годах на средства знатока, энтузиаста и пропагандиста фотографии А. В. Фрибеса, бесплатная школа рисования для талантливой молодежи из народа при фотомастерской А. О. Карелина в Нижнем Новгороде, щедрые публикации старейшего из русских фотохудожников С. Л. Левицкого, никогда не таившего своих усовершенствований и секретов мастерства, — эти и многие другие факты задавали тон и даже в некотором роде определяли нравственную позицию фотолюбительства.

Младшее поколение стремилось быть достойным своих учителей, а иногда и прямо шло по их стопам. Так, например, С. А. Лобовиков (1870—1941), прославленный жанрист, вятский фотолюбитель, испытавший сильное влияние Карелина, подобно своему учителю, с любовью занимался художественным просветительством. До самой революции он вел в Вятке художественный кружок, посвящал много времени музею, который создал на основе собственного собрания картин передвижников. То же стремление отдать плоды своих трудов в общее пользование было присуще многим русским изобретателям, работавшим в фтографической науке. Такие важные изобретения, как первый в мире моментальный фотографический затвор витебского фотографа-изобретателя С. А. Юрковского (1882—1883), гибкая пленка петербуржца И. В. Болдырева (1881) сразу же безвозмездно обнародовались.

Надо сказать, что бескорыстие русских интеллигентов-просветителей имело и свою оборотную сторону. Отсутствие деловой хватки мешало им наладить массовое производство отечественных фотоматериалов и усовершенствованных фотоаппаратов. Многие русские изобретения не находили своевременного применения (как та же целлулоидная пленка Болдырева, изготовленная за семь лет до широко известной пленки фирмы «Кодак») или же продавались за границу, а порой и попросту присваивались тамошними монополистами. Об этом с горечью писал спустя десятилетия В. И. Срезневский: «...шторный затвор, к которому мы так привыкли, как к заграничному патентованному изобретению, был в действительности изобретен русским С. Юрковским и описан им в журнале „Фотограф“ в 1883 году, причем Юровский не взял на это свое изобретение привилегии, но представил его описание для всех желающих. Этим воспользовались иностранцы и теперь шторные затворы у нас являются заграничным изделием и изобретением».⁴

Судьба и самый тип русского фотоизобретателя 1880—1890-х годов складывались под влиянием различных факторов — социально-экономических, технических, промышленных. Особо следует остановиться на отсутствии в России крупной фотографической промышленности. Уже к началу 80-х годов фототовары почти полностью ввозились из Германии и других стран, причем фототорговля также была отдана на откуп иностранным фирмам, которые весьма решительно боролись с конкурентами. В этих условиях фотоизобретателями становились в основном фотографы-лю-

бители — химики, инженеры, физики, механики, а иногда и попросту мастера на все руки, «кулибины», увлекшиеся фотографией. Такими самоучками были Юрковский, Болдырев, талантливый конструктор фотоаппаратов, по специальности учитель физики, Д. П. Езучевский, чьи стереоскопические камеры награждались медалями Всемирной выставки в Париже (1878), Международной географической выставки в Венеции (1881) и др. Свой вклад в усовершенствование съемочной техники и технологии фотографических процессов внесли и многие известные фотохудожники, и крупные ученые, деятели научной фотографии, среди которых были признанные мастера пейзажной и портретной съемки: К. А. Тимирязев, географ Е. П. Вишняков, химик и астроном Н. А. Петров, изобретатель, литератор, популяризатор фотографии С. М. Прокудин-Горский и другие.

Развитие художественной фотографии на рубеже XIX—XX веков непосредственно связано с успехами физики, химии, математики. Фотографический процесс заметно совершенствовался.⁵ Однако именно в этот период профессиональная портретная фотография оказалась в состоянии творческого кризиса. Число портретных ателье к началу века возросло, сеть их покрыла всю страну, но качество портретов снизилось. Фотографические заведения становятся своего рода символом ремесленной рутины, мещанского дурного вкуса.

Многие деятели фотографии считали в эти годы, что утраченную славу русского фотопортрета способны возродить только фотографы-любители. «Мне кажется, однако, — писал в 1906 году С. М. Прокудин-Горский, — что пора оставить это деление на любителей и специалистов, ибо в настоящее время из числа так называемых любителей найдется немало лиц, ушедших далеко вперед по сравнению с множеством профессиональных фотографов, у нас в России особенно».⁶

Любительская художественная фотография одерживала в это время международные победы. На выставках в России и за рубежом неизменным успехом пользовались фото-портреты работы Н. А. Петрова. Этот прекрасный портретист, экспериментатор, теоретик и популяризатор фотографии стал с 1906 года почти бессменным председателем киевского общества фотографов-любителей «Дагер»,⁷ в течение нескольких лет председательствовал в киевском отделении V отдела РТО.

В начале века Киев — один из центров русской художественной фотографии. Здесь вводятся новаторские способы печатания: пигментный, позволяющий придать фотографическому снимку вид гравюры; гуммиарабиковый, масляный, бромойль, планотипия (некоторые из них переживут второе рождение и снова станут средствами экспериментальной фотографии спустя многие десятилетия, уже в наше время). Фотолюбители из общества «Дагер» экспериментируют со съемкой против света, снимают на открытом воздухе, в обычных комнатах при вспышке магния, используют т. н. рембрандовское освещение (направленный пучок лучей, освещающий лицо, руки или часть фигуры и оставляющий в тени ненужные подробности). В 1908 году в Киеве проходит съезд деятелей русской фотографии и открывается международная фотографическая выставка, а в 1911 году — первый в нашей стране международный салон художественной светописы.⁸

Фотографическое творчество Н. А. Петрова, его статьи в журналах, курсы лекций и доклады, прочитанные в фотообществах Москвы, Одессы, Киева, Воронежа, оказали влияние на многих мастеров — любителей и профессионалов, работавших в художественной фотографии. Программное значение имела в свое время его статья «О любительской портретной фотографии». Пафос ее — в призыве отрешиться от подражания профессионалам-ремесленникам и сделать целью фотоснимка «раскрытие внутренних качеств человека». Статья была опубликована в 1908 году в журнале «Вестник фотографии» — органе Русского фотографического общества (РФО).

РФО в тот период, как и позднее, в первой половине 20-х годов, — самое крупное, влиятельное и авторитетное объединение любителей, деятелей научной и художественной фотографии. Оно было основано в 1894 году в Москве. Несколькими годами ранее фотографические общества, объединявшие любителей и профессионалов, появились в финских городах Гельсингфорсе, Вазе и Або (1889), затем в Одессе, Харькове (1891), Варшаве, Риге (1892), Баку (1893), Хабаровске (1894), Ревеле, Казани, Саратове (1895), Петербурге и Симферополе (1896) и т. д. В первом десятилетии нового века таких обществ уже было 45. В РФО в это время состояло около полутора тысяч членов, среди них — более тысячи москвичей, остальные из других городов. Общество провело два съезда фотографов (1-й и 3-й), содействовало

расширению фотолюбительства и популяризации фотоискусства. Наряду с обществом «Дагер», РФО выступало как организатор различных конкурсов и выставок художественной фотографии.

Конкурсы для любителей устраивал и популярный журнал «Фотограф-любитель». Основанный в 1890 году известным общественным деятелем А. М. Лавровым (М. Михайловским), он стал одним из самых долговечных периодических фотоизданий конца XIX века (выходил без перерывов до 1909 года включительно). Вокруг него сгруппировались представители многих провинциальных фотообществ; впоследствии, уже под редакцией преемника Лаврова, С. М. Прокудина-Горского, он получил статус их органа.

В 1900-е годы на страницах «Фотографа-любителя» шли оживленные дискуссии о назначении фотоискусства, выборе фотографических сюжетов, художественной миссии фотолюбительства. Прокудин-Горский был приверженцем реалистической художественной фотографии, поддерживал работы, близкие по духу передвижникам, и приложил много усилий, чтобы сплотить вокруг журнала фотохудожников этого направления. В «Фотографе-любителе» сотрудничали К. А. Тимирязев, Е. П. Вишняков, П. М. Дементьев, Н. И. Бобир, С. И. Саврасов (племянник живописца), молодые фотолюбители-пейзажисты Ю. П. Еремин, Н. А. Андреев, З. З. Виноградов — впоследствии известные советские фотохудожники. Событием для своего времени явилась публикация цветных работ Прокудина-Горского (известный фотопортрет Л. Н. Толстого в Ясной Поляне, виды Италии, Кавказа, среднерусские пейзажи) и серии его статей «Фотография в натуральных цветах».

В годы Первой мировой войны многие из фотолюбителей, призванных в армию, продолжали снимать и в фронтовых условиях. Иллюстрированные журналы 1914—1917 годов нередко помещали жанровые зарисовки фронтового быта, присланные фотолюбителями.

Война способствовала развитию репортажной фотографии. Среди фронтовых корреспондентов «Нивы», «Огонька», «Сольца России», «Нашего вестника» и других иллюстрированных журналов и газет были недавние фотохудожники-любители Иван Бохонов, Петр Новицкий, петербургские репортеры Петр Оцуп, Александр Булла — те, кто спустя несколько лет войдет в число первых советских фотопублицистов.

В 1917-м и первой половине 1918 года многие общества и кружки фотографов-любителей еще работали и даже принимали новых членов. Кое-где проводились выставки, платные (для широкой публики) сеансы диапозитивов, устраивались, как ни странно, юбилеи, организовывались курсы по художественной фотографии. Так, в 1918 году отпраздновал свое десятилетие Нижегородский фотографический кружок, насчитывавший в это время более восьмидесяти членов.⁹ Кружок не только регулярно собирался на занятия, но и поддерживал контакты с РФО и некоторыми провинциальными объединениями; члены кружка в июне 1918 года приняли приглашение участвовать в художественно-фотографической выставке в Кимрах, которую готовили фотолюбители Тверской губернии. Интересно и промелькнувшее в тогдашней прессе сообщение из Читы: Забайкальское фотосообщество устроило в конце 1917 года публичную демонстрацию диапозитивов «Дни революции в Чите». «Из того, что общество имеет в своем музее коллекцию диапозитивов, запечатлевшую дни Революции в Чите, является ясным тот факт, что оно не осталось чуждым жизни страны и регистрацией происходившего вписало определенную страницу в историю далекой русской окраины», — отмечал столичный фотографический журнал.¹⁰

До лета 1918 года, когда началась гражданская война и деятельность фотосообществ была временно прекращена, РФО сохраняло свое положение центральной, объединяющей организации фотолюбителей. В полугодовом отчете Общества (октябрь 1917—март 1918) есть сообщение о трех очередных собраниях с чтением специальных лекций и докладов по фотографии, проект создания фотокооператива, программа платных курсов практической, художественной и промышленной фотографии, которые должны были открыться в Москве 14 июля 1918 года.¹¹ В журнале «Вестник фотографии» (последний номер выпущен в июне 1918 года) прошли за это время два фотоконкурса для читателей и был объявлен третий.¹² В «художественных приложениях» журнал по-прежнему публиковал работы членов Общества, по преимуществу портреты и пейзажи. Публиковались — с отзывами и критическим разбором — также и снимки начинающих фотолюбителей, присланные в редакцию. На относительно широкий круг читателей были рассчитаны статьи по композиции фотографического снимка, по технике фотографирования и печати, а более всего — вызванные нехват-

кой фотоматериалов советы опытных любителей: как изготовить самому фотобумагу, обновить или улучшить фотопластинки, сделать увеличительный аппарат и т. д.

Раздел «Для начинающих и малоопытных» был и в другом ежемесячном журнале художественной и научной фотографии — «Фотографические новости». Он издавался в Петрограде и был близок к V отделу РТО. В его редакцию (или редакционную коллегию, как мы сказали бы теперь) входили петербургские профессора В. И. Срезневский, Н. Е. Ермилов, А. И. Прилежаев. С первых дней революции они работали в тесном контакте с Луначарским, входили в созданный при Наркомпросе комитет содействия фотографическому и фототехническому образованию и выполняли непосредственные поручения наркома.

Одно из таких поручений было связано с реформой школы и владевшей А. В. Луначарским идеей постепенного введения в России всеобщего фотообразования. В апреле 1918 года «Фотографические новости» сообщали, что Наркомпрос «решил создать краткосрочные начальные курсы для быстрого обучения учителей и учительниц элементарным основам практической фотографии». Программа, разработанная специальной комиссией под председательством Н. Е. Ермилова, включала обучение слушателей домашнему изготовлению необходимых фотоматериалов и приборов, что, как отмечал журнал, особенно важно в деревне, «где почти невозможно достать нужное».¹³ Преподавание было поручено В. И. Срезневскому, А. А. Поповицкому, А. А. Захарьину, А. И. Прилежаеву и другим видным деятелям дореволюционной любительской фотографии.

Курсы при Петроградском Наркомпросе начали работать уже в разгар гражданской войны. Тем не менее их открытие 6 августа 1918 года было весьма торжественным. А. В. Луначарский обратился к учителям, приехавшим из городов и сел Северной области, с речью о фотографии, которая позднее, в годы нэпа, была напечатана и много раз цитировалась в отрывках.

«Комиссариат народного просвещения, — сказал он, — создает единую трудовую школу, в которой учащийся получал бы свои знания не столько из книг и рассказов учителя, сколько путем личного труда, своей работы и самостоятельности; только таким образом учащийся может войти сознательно в суть целого ряда наук, которыми владеет учитель.

И в этой новой трудовой школе фотография должна играть выдающуюся роль.

Фотография является основой школы и всюду необходима.

Фотография нужна каждому на всю жизнь: она нужна ребенку во время ученья, она нужна ему и когда он будет взрослым и когда из него создастся, быть может, ученый или практический деятель.

Для нас важно внести благодетель фотографии в самую народную гущу, дать ее в руки всему народу. Сделать это нелегко, так как нелегко оборудовать школу так, чтобы каждый был фотографом-любителем. Но как каждый образованный человек обязан иметь часы, так он должен уметь владеть карандашом и фотографической камерой. И это со временем будет. В Советской России будет как всеобщая грамотность вообще, так и фотографическая грамотность в частности. И это будет гораздо скорее, чем думают скептики». ¹⁴

Занятия на курсах Наркомпроса продолжались шесть недель. В сентябре 1918 года первые выпускники — «более 40 учителей и учительниц, хорошо обученных практически съемке, проявлению, изготовлению отпечатков на бумаге и диапозитивов», ¹⁵ — разъехались по своим школам. В 1919 году такие же краткосрочные курсы были проведены еще два раза при только что начавшем свою деятельность Высшем институте фотографии и фототехники. Несмотря на труднейшие условия осени 1918 года, первоначальный проект первого в стране фотографического вуза, принятый Наркомпросом еще в марте, был реализован почти полностью. По ходатайству А. В. Луначарского Институт получил с петроградской таможни значительную часть оставшихся там фотоматериалов, что обеспечило ему бесперебойную работу в течение нескольких лет; ¹⁶ В. И. Срезневский безвозмездно передал в распоряжение коллег и будущих студентов свою «отлично оборудованную лабораторию». ¹⁷ Было отремонтировано и приспособлено для фотографических занятий одно из старых петербургских зданий, приглашены известные профессора (почти все — члены V отдела РТО) и разработаны учебные программы по четырем факультетам: научно-педагогическому, художественно-фотографическому, торгово-промышленному и фототехническому. Проект устава Института, составленный ведущими профессора-

ми,¹⁸ предполагал кроме того широкую пропаганду фотографических знаний и помощь фотолюбителям.

В информации о проекте, опубликованном в марте 1918 года, журнал «Фотографические новости» особо отмечал, что «в Институт будут допускаться и вольнослушатели, которые могут прослушать лишь те предметы, знание которых для них необходимо, или даже изучить лишь тот или другой интересующий их отдельный способ или предмет». Подчеркивалось также, что Институт «будет организовывать и популярные курсы по фотографии и фототехнике для широкой массы слушателей».¹⁹

1 ноября 1918 года в аудитории Высшего института фотографии и фототехники пришли студенты-первокурсники.²⁰ Примерно в то же время с осеннего семестра началось чтение лекций по фотографии в Петроградском университете.

В 1918—1919 годах многие деятели старого фотолюбительства активно помогали Наркомпросу в его культурно-просветительской работе. Первым большим мероприятием стало устройство в Петрограде нескольких вечеров цветной фотографии. Опыт такого рода уже был: в 1913—1916 годах редакция «Фотографических новостей» проводила в столице регулярные показы на экране «художественной фотографии в натуральных цветах». В марте 1918 года сеансы были возобновлены. «Но на сей раз, — как сообщал журнал, — вечера эти были поставлены для гораздо более широкого круга зрителей: они были устроены по инициативе Внешкольного Отдела Комиссариата Народного Просвещения в самом большом зале Зимнего дворца — Николаевском, сделавшемся теперь доступным для народа».²¹

В Николаевском зале, где в то время постоянно выступали видные деятели партии и демонстрировались просветительские кинофильмы, были проведены три вечера под общим названием «Чудеса фотографии». О первом из них, состоявшемся 12 марта, позднее вспоминал сотрудник Наркомпроса М. Г. Кресин: «Был установлен проекционный фонарь Прокудина-Горского, были принесены прекрасные цветные диапозитивы с photographиями Волги, Сибири, юга, а вступительное слово делал А. В. Луначарский. <...> Закончив специальную часть своего выступления, он сделал для присутствующих обзор международного положения».²²

Коллекции Прокудина-Горского были посвящены два вечера. Третий, собравший более двух тысяч человек, от-

крылся лекцией Н. Е. Ермилова о сущности и методах художественной фотографии, после чего «было показано на экране около 200 роскошных автохромных снимков, исполненных известным фотографом-любителем П. С. Твороговым. Снимки эти обнимали и пейзаж, и жанр, и портрет, и nature morte и имели шумный успех, произведя сильное впечатление на собравшуюся публику».²³ В апреле вечера художественных диапозитивов с докладами и комментариями Н. Е. Ермилова, П. С. Творогова, Н. Я. Овчинникова были продолжены в Сельскохозяйственном музее и актовом зале одной из бывших петербургских гимназий.²⁴

Демонстрация диапозитивов с помощью волшебных фонарей вскоре стала привычной формой наглядной агитации и широко использовалась в просветительной работе. С апреля 1918 года подбором фотографий для публичных выступлений начали заниматься специальные лекторские отделы, учрежденные в Москве и Петрограде при фотокомитетах Наркомпроса. Используя дореволюционные запасы художественных и научных фотоснимков, здесь составляли новые комплекты диапозитивов по разным отраслям знаний. «С собранным материалом были обслужены систематически сотни красноармейских частей, госпиталей, клубов, рабочих аудиторий, профсоюзов, партшкол, школ 1-ой и 2-ой ступени в Москве и провинции», — говорилось в кратком отчете лекторов ВФКО за 1918—1922 годы.²⁵ Известно также, что за первый год работы в условиях гражданской войны московский лекторский отдел показал более ста тысяч диапозитивов в кинотеатрах и рабочих клубах Харькова, Минска, Бологого, Костромы и других достаточно удаленных городов и населенных пунктов.²⁶ Массовый успех, которым неизменно пользовались фотоснимки на экране (особенно у сельских жителей), был в 1919 году учтен при составлении такого важного партийного документа, как резолюция VIII съезда РКП(б) о политической пропаганде и культурно-просветительной работе.²⁷

Годы 1919-й и 1920-й — время рождения советского публицистического фоторепортажа. Наряду с кинохроникой, он выполняет политические функции, становится одним из главных средств наглядной агитации на фронтах гражданской войны. Фотографическую хронику широко применяли в массовой работе политотделы Красной Армии, агитбри-

гады ВЦИК и Пролеткультов; репортажные снимки демонстрировались с помощью волшебных фонарей во многих агитпредставлениях и самодеятельных массовых инсценировках. Тогда же в Петрограде, а затем в Москве и ряде других городов возникли уличные сменные агитвитрины, где выставлялись снимки, освещавшие текущие события в стране. Конечно, большую часть материалов доставляли профессиональные фотографы, корреспонденты фотокинокомитетов, Центропечати, ВЦИКа, ПУРа, фотоотделов РОСТА и УкРОСТА. По сведениям одного из первых руководителей советской кино- и фотохроники Г. М. Болтянского, только фотографии Московского и Петроградского отделов Наркомпроса сняли за годы гражданской войны почти 15 тысяч негативов. Снимки фотолюбителей учесть, естественно, труднее; однако же известно, что они не были особой редкостью в агитвитринах.

В 1918 году московский журнал «Хроника» в лице его редактора и председателя только что учрежденного кинематографического комитета Наркомпроса В. Ф. Преображенского обращался ко всем любителям с призывом присылать в журнал и кинокомитет «всякую интересную фотографию и кинематографическую съемку». «Присылайте всякие снимки как мертвой, так и живой природы, как по научным вопросам, так и случайно удачные снимки отдельных сценок и живой природы, красивых видов, отдельных деятелей государственных и общественных и просто событий», — писал Преображенский. Статья заканчивалась обещанием, что все присланные фото- и киноматериалы будут со временем обнародованы «как в виде открыток, иллюстраций, диапозитивов и т. д., так и в виде кинематографических картин».²⁸

Занятия фотолюбительством пытались наладить некоторые армейские политотделы. В 1920 году журнал «Политработник» (орган ПУРа) выступил со статьей, где говорилось о необходимости широкой пропаганды фотографических знаний среди красноармейцев. Автор статьи писал, что фотография «в военной практике играла и играет выдающуюся роль» и предлагал просветотделам «обратить серьезное внимание на обучение красноармейцев фотографии и всячески поощрять всех любителей-фотографов».²⁹

Отклик на эти обращения был, видимо, достаточно широким, но далеко не все любительские снимки отличались хорошим качеством. Известно, например, что после разгро-

ма Колчака В. И. Ленин получил от одного из омских фотолюбителей 12 фотографий, сделанных во время суда над колчаковскими министрами. Ленин отправил эти снимки во Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса (ВФКО) с предписанием «в виду крайней важности и злободневности привезенных фотографий» немедленно проявить негативы и напечатать с них как можно больше копий «для самого широкого распространения».³⁰

«Однако, — сообщает Болтынский, — эти фотографии, снятые любителем, были технически очень слабы и потому репродуцирование и распространение их оказалось неосуществимым».³¹

Иная судьба у фотографического снимка с надписью «Райком закрыт. Все ушли на фронт». Сделанный неизвестным фотолюбителем тех лет в одном из маленьких городов, снимок стал знаменитым, многократно воспроизводился в прессе, вошел во многие издания по истории гражданской войны.

Некоторые любительские снимки, попадавшие в московские фотоорганизации, включались в тематические серии. Размноженные в сотнях экземпляров, такие фотосерии рассылались по всей стране — в красноармейские части, рабочие клубы, агитпункты, школы. Их раздавали делегатам партийных, советских и профсоюзных съездов, вручали делегациям иностранных рабочих, членам конгрессов Коминтерна, развозили на агитпоездах и агитпароходах. Темами серий были: «В. И. Ленин», «Красная Армия», «Дети страны Советов», съезды, конгрессы Коминтерна, военные события («На врангелевском фронте», «Колчаковщина», «Борьба с Деникиным» и др.). Впоследствии из репортажных снимков, в том числе и любительских, начала составляться фотолетопись гражданской войны. Фотоработы первых советских хроникеров-любителей, в большинстве своем оставшихся безвестными, можно увидеть в наше время в экспозициях многих музеев; их публикуют в иллюстрированных журналах, в книгах и фотоальбомах, используют в документальных и художественных фильмах, в телевизионных передачах.

Окончание гражданской войны и новая экономическая политика способствовали возрождению любительской художественной фотографии. Уже в 1921 году, несмотря на от-

сутствие постоянного помещения и другие организационные трудности, в Москве вновь начинаются открытые заседания РФО. «Еженедельные „среды“... собирают большое количество членов Общества и гостей, — отмечает некоторое время спустя «Кинофот». — Обществу удалось собрать остатки своего инвентаря и восстановить библиотеку, которая уже разобрана и начинает выдачу книг. Следует отметить, что эта библиотека является единственной в России по полноте и разносторонности фотографической литературы, как русской, так и иностранной».³² В июне 1922 года правление РФО устраивает выставку художественной фотографии в Москве. Примерно в то же время в первый раз после войны работы некоторых членов Общества отправляются в Лондон для участия в очередном фотосалоне.³³

В 1921—1922 годах возобновляют свою фотографическую деятельность киевские любители. На базе созданного в Киеве фотографического института³⁴ начинает работать кружок художественной фотографии под руководством Н. А. Петрова. В апреле 1922 года в здании Института открывается выставка. Ее организаторы — участники кружка (в основном члены бывш. любительского общества «Дагер») — показали работы, продолжавшие и развивавшие дореволюционные искания в области живописной и орнаментальной импрессионистической фотографии с ее эффектами мягкого света, призрачности, ускользающих, размытых форм, свободной, «музыкальной» композиции. «Отдел художественной светописы на этой выставке содержал 186 экспонатов, преимущественно пейзажей и портретов, немало было сильных работ», — писал впоследствии историк фотографии С. А. Морозов.³⁵

Начало 20-х годов — время организации различных творческих объединений и союзов. В этот период создается Всероссийский Союз фотографов, объединяющий работников практической (бытовой) фотографии.³⁶ РФО входит в качестве самостоятельной ассоциации в Государственную Академию художественных наук (ГАХН).³⁷ В Петрограде, где продолжал действовать V отдел РТО, в 1923 году образовалось, кроме того, Общество деятелей художественной и научной фотографии. Объединив свои усилия, обе организации сумели подготовить большую (около трех тысяч экспонатов), разностороннюю и представительную выставку, которая открылась в сентябре 1924 года в залах Академии художеств.³⁸ В том же году, в связи с тридцатилетием РФО,

москвичи показали в ГАХН экспозицию работ наиболее известных членов Общества.³⁹

Несколькими годами позже возрождается фотографическая жизнь в провинциальных городах. Внезапный взлет и апогей стихийного фотолюбительства в провинции приходится на 1926—1927 годы. В этот период возникают многочисленные общества фотографов-любителей, кружки художественной фотографии и даже просто фотокооперативы. Их география весьма причудлива: Тверь, Пенза, Пермь, Иркутск, Воронеж, Харьков, Тифлис, Баку, Одесса, Тула, Томск, Ижевск, Рязань, Ташкент и небольшие городки Халтурин Вятской губернии, Мариинск Томского округа и др.⁴⁰ Состав участников, цели и направления работы, наконец, самые причины возникновения таких объединений тоже достаточно разнообразны. Хотя, конечно, среди побудительных мотивов были и общие для всех. Один из них — нехватка фотоматериалов и надежда на государственную помощь коллективам. Об этом откровенно говорилось в письмах и заметках читателей, которые публиковал журнал «Советское фото», созданный в апреле 1926 года как специальный орган, «посвященный вопросам фотолюбительства и фоторепортажа». Вот, например, одно из характерных писем (автор — фотолюбитель С. Исаев из Тифлиса):

«...За последнее время стремление к фотографии начинает принимать широкие размеры, появляется масса фотолюбителей, но непомерно растущие цены на материалы суживают широкий поток их. Госторговля не смогла полностью снабдить фотографов материалами, и появилась масса частных торговцев, вздувающих цены до 800% выше госторговли. <...> Организовавшийся кооператив фотографов ставит своей задачей не только снабжение материалом, но и внедрение фотографии в широкие слои населения; организацию фотоконкурсов, выставок, лекций о новейших достижениях в области фотографии, издание печатных трудов по фотографии. Кооператив располагает достаточными силами работников по фотографии, которые будут использоваться для организации и руководства фотокружками при рабочих клубах».

Письмо заканчивалось следующим сообщением: «В настоящее время в одном Тифлисе членами кооператива состоит фотографов-любителей, моменталистов и профессионалов — 106 чел. и по городам Грузии — 33 чел. Такие же кооперативы организованы в Армении, Азербайджане. Все-

го — 250 чел. членов. Сейчас имеется стремление к Закавказскому кооперативному объединению».⁴¹

Сложившаяся в Закавказье ситуация, когда в одно объединение входили фотографии разного уровня, от неквалифицированных уличных моменталистов-«пятиминутчиков» до образованных любителей, деятелей научной и художественной фотографии, была распространенной и в других республиках. Чаще всего сначала создавалось фотообщество, а затем на его основе кооператив для оптовой закупки фотоматериалов у кустарей-производителей.⁴² Так, кстати, поступили и бакинские фотолюбители, образовавшие в начале 1927 года фотографическое общество. Бесперебойное снабжение материалами позволило им провести в течение года две большие фотовыставки. Характеризуя первую из них, открывшуюся в мае 1927 года, корреспондент «Советского фото» отмечал многочисленность представленных работ, их тематическое и жанровое многообразие: «На выставке было собрано более 400 снимков на самые разнообразные темы: фото в науке и медицине, производстве, быту и т. д. Интересен был уголок, где представлены всевозможные фотоаппараты, киносъемочная аппаратура, кинопроекционная и др. <...> На выставке выделялись снимки рабочего тов. Крюкова как техническим исполнением, так и художественным. <...> Выставка вызвала большой интерес. Первый смотр бакинских фотографических сил следует приветствовать».⁴³ Вторая выставка, начавшая работать с 20 ноября того же года, свидетельствовала о возрастающем размахе организационно-творческой активности бакинцев. «Обществом организована 2-я, более обширная фотографическая выставка, на которой приглашены к участию не только члены Общества, но и все фотокружки, Общества и профессионалы-фотографы Азербайджана. Посланы приглашения участвовать в выставке также всем Обществам и организациям всего Советского Союза. Таким образом, выставка, организованная Обществом в Баку, будет носить всесоюзный характер», — информировал журнал «Фотограф».⁴⁴ Активность общества выразилась и в быстром росте секций, фотокружков, в открытии курсов по изучению теории и техники фотографии, а главное — в стремлении объединить в своем составе всех многочисленных бакинских фотолюбителей, рабочих-фотоко́ров и опытных профессионалов, преуспевших в разных жанрах художественной и научной фотосъемки.

Научный и художественный отделы были также и в Тверском фотообществе. Возникнув по инициативе двух любителей фотографии, оно довольно быстро разрослось. К концу 1927 года в нем уже состояло 52 члена, было прочитано десять докладов по вопросам фотоискусства и фототехники (в том числе и такой: «Значение работ фотолюбителей в области фотографии как искусства»), регулярно устраивались фотоконкурсы.

В июне 1927 года в Твери прошла первая общественная фотовыставка. Посетителям было показано около трехсот экспонатов, среди них — снимки на материалах собственного производства, представленные некоторыми членами фотообщества.⁴⁵ В следующей выставке, открывшейся в сентябре того же года в здании Тверского Педагогического института, участвовали также и разнообразные фотокружки Тверской губернии — рабочие, студенческие, красноармейские. Выставка привлекла к себе внимание специалистов и широкой публики. Как сообщал корреспондент «Советского фото», «ее за 4 дня посетило свыше 1000 человек».⁴⁶ Заметки о ней появились в нескольких газетах и журналах, причем фотографическая пресса единодушно отзывалась с похвалой о выставившихся вне конкурса художественных снимках В. Власова и Л. Шокина. «Среди витрин вне конкурса особо выделялись работы фотолюбителя Власова, заведующего школой крестьянской молодежи в Первитинской волости, и работы Шокина, до этого побывавшие на международных выставках в Антверпене и Париже, — писал журнал «Фотограф». — Выделялись работы членов Общества Рагузина и Соколова на бумаге и пластинках собственного производства. Последние работы получили вторые премии. Выставка повлияла на развитие местного рабочего фотолюбительства».⁴⁷ В «Советском фото» говорилось кроме того о внеконкурсных витринах рабочих кружков: «Особняком стояли работы начинающих фотолюбителей. Технически они уступали другим, но их значение в том, что темы для фотоэтюдоров они черпают из рабочего и красноармейского быта».⁴⁸

Широкую общественную деятельность вело Харьковское общество, имевшее четыре секции: художественную, научно-техническую, учебно-консультационную и пропагандистскую. «Фотограф» сообщал в 1928 году, что Общество организовало ежедневную консультацию по вопросам фотографии для всех желающих и намечает в скором времени

открыть фотографические курсы со специальными отделениями для преподавателей харьковских школ, руководителей рабочих фотокружков и политпросветчиков села.⁴⁹ Активность харьковских фотолюбителей отмечала и редакция «Советского фото». Журнал писал: «В Харькове имеется ряд отличных фотоработников, которые могли бы передать свой опыт молодежи, организацию Харьковского фотографического общества следует признать давно назревшей».⁵⁰

Солидной постановкой дела отличались некоторые кружки фотолюбителей при вузах и научно-технических клубах. Так, например, из Томска сообщали, что в фотокружке Сибирского Технологического института занимается 200 человек; кружок имеет давние традиции (организован в 1909 году), в нем ежегодно читается большой теоретический курс по фотографии, а в 1926 году был прочитан также и цикл лекций о фотоискусстве. «Материальной поддержки кружок ни от кого не получает и существует только на членские взносы. <...> В кружке производились довольно удачные опыты приготовления бромсеребряных пластинок своими средствами», — добавлял автор заметки.⁵¹

А вот какую информацию журнал «Советское фото» получил в 1927 году из Тулы: «Фотографический кружок организован при Научно-Техническом клубе. Инициативная группа (теперь уже — президиум кружка) состоит из фотографов-любителей, знающих это дело с теоретической и практической стороны в совершенстве, занимающихся фотографией по несколько десятков лет. Кружок открывает для начинающих курсы первоначальной практической фотографии».⁵²

Иначе складывалась ситуация с фотолюбительством в рабочих клубах. Состав кружков тут был совсем другой: молодежь, в подавляющем большинстве мало учившаяся, без достаточной технической подготовки, часто — впервые видевшая фотоаппарат.⁵³ Собственных камер поначалу не было почти ни у кого. Всё — помещение, лабораторию, фотоаппаратуру, материалы, квалифицированного инструктора — должно было достать и дать кружковцам клубное начальство. Естественно, что отношение к фотолюбителям в клубах было прохладным, несмотря на указания из центра. В программной статье первого номера «Советского фото» «Внимание фотолюбительству!» об этом говорилось так:

«Еще совсем недавно иные клубные работники косились на фотокружки в клубах: дескать „политически они не про-

свещают, творчества в них нет — одна химия, денег требуют много, — словом, не клубное это дело.

Правда, теперь фотокружки понемногу завоевывают себе право на существование. Никто уже не возражает против них. Но вместе с тем, никто особенно и не заботится о них».⁵⁴

Менялось это положение с трудом, о чем свидетельствуют многие статьи тех лет.

«У рабочего фотолюбителя ничего, кроме горячего желания работать, нет. Фотопромышленность и фоторынок ни в какой мере фотолюбительское рабочее движение не учитьвают и навстречу ему не идут. Отсутствует и правильно налаженное руководство», — сетовал постоянный обозреватель «Советского фото» в 1927 году.⁵⁵

В конце 1928 года (почти через полтора года) в передовой «Задачи рабочего фотолюбительства» журнал снова напоминал о безучастном отношении профсоюзов к фотолюбительству и заострял вопрос о руководстве: «В этой области необходимы какие-то сдвиги. Либо профсоюзы усилят внимание и обслуживание фотолюбительства; либо жизнь выдвинет более удовлетворительную форму организации».⁵⁶

В апреле 1929 года, подводя итоги трехлетней работы редакции и проведенного к этому времени анкетного опроса читателей, журнал был вынужден констатировать: «Лишь 30,5% читателей, ответивших на анкеты, сообщают, что они состоят в кружках, но при этом прибавляют: „кружок бездействует“, или — „кружок все предполагает начать работу“, или — „кружок пока еще не оформленный“».⁵⁷ «Большой вопрос фотоснабжения, кстати — несколько не смягчившийся даже с централизацией снабжения в руках ОДСК и Культснаба ВЦСПС, — стоит со всей остротой», — говорилось в большой статье «Фотолюбитель — в ногу с жизнью», опубликованной в том же юбилейном апрельском номере «Советского фото».⁵⁸

Конечно, несмотря на трудности с фотоснабжением и нежелание многих руководителей рабочих клубов заводить фотокружки (хлопотно, дорого, непривычно!),⁵⁹ рабочее фотолюбительство прошло за эти годы большой путь.

В 1926 году молодые фотолюбители из Павлово-Посада (45 человек, а можно бы, как сообщали активисты, записать 100 и больше, «так как это — ново, затейливо»), жаловались, что занимаются они по воскресеньям во дворе своей Старо-Павловской фабрики, а в будни «в клубе, в малень-

кой комнате, в которой с трудом могут поместиться три-четыре человека», при этом нет у них инструктора, руководят кружком «некоторые ребята», немного знакомые с фотографией, и средств клуб отпускает очень мало. «Снимки пока получаются у нас неудовлетворительные, — писали они, — <...> но когда добьемся хороших снимков, будем устраивать в клубе фотовыставки, как бы фотоглаз, в котором будем давать обзор всех событий за неделю, если будет много снимков, или же за месяц, если их будет мало...».⁶⁰ В 1927—1929 годах такие фотовыставки на предприятиях и в клубах стали уже обычным делом. Появились и получили распространение новые формы: тематические подборки фотоснимков на передвижных щитах на производственные, бытовые и культурно-туристические темы. В обеденный перерыв на фоне таких щитов, передвигавшихся из цеха в цех, участники фотокружков нередко выступали с пропагандой культурного наследия, туризма, физкультуры и спорта, агитировали за вступление в добровольческие общества «Друг детей», «Долой неграмотность», «Автодор» и др. Постоянными были выступления на производственные темы с разного рода фотоиллюстрацией, в том числе и «разоблачительной».

«Разоблачительная» фотография — фотошаржи, фото-карикатуры, монтаж документальных снимков с карикатурой из печатного издания, фотоинсценировки (фото сценок, разыгранных участниками драмкружка или живых газет), документальные рабкоровские фотокадры-«сигналы», снятые налету, врасплох или исподтишка (методом скрытой камеры, как будут говорить фотографы и кинодокументалисты 1960-х годов) — получила с развитием газетных форм фотолюбительства широкую популярность. Проводившиеся в то время в общей прессе кампании против алкоголизма, хулиганства, пережитков старого быта и так далее подхватывались рабкорами фабрично-заводских многотиражек и быстро возраставшей армией фотолюбителей-стенкоров.

В 1927—1928 годах снимки фотолюбителей начали появляться на страницах профсоюзных иллюстрированных изданий и тех еще немногочисленных органов массовой печати, где были созданы отделы фотоиллюстрации. Летом 1927 года газета «Красная Татария» одной из первых объявила конкурс для фотолюбителей на темы «Советский город» и «Советская деревня». Комментируя это сообщение из Казани, журнал «Советское фото» подчеркивал: «Начинание га-

зеты — весьма своевременно, и желательно, чтобы, в целях толчка к развитию фотолюбительства, подобные конкурсы устраивались всеми газетами, помещающими у себя иллюстрации». ⁶¹ Примерно в те же месяцы фотоконкурсы прессы на лучшие любительские снимки проводились в Хабаровске (краевая газета «Тихоокеанская Звезда»), Чите (журнал «Рабочий путь»), затем в Сибири и на Северном Кавказе. В сентябре 1928 года в Москве были подведены итоги первого фотоконкурса, организованного «Пионерской правдой». Спустя полтора месяца конкурс для фотокоров объявили Агитпроп ЦК ВЛКСМ и газета «Комсомольская правда». «В итоге конкурса будет устроена всеоюзная выставка присланных работ фотокоров. Лучшие снимки будут изданы специальным альбомом, 4 лучших фотокора, отвечающих требованиям приема, получают командировку ЦК на кинооператорское отделение Государственного Техникума Кинематографии», — сообщали организаторы. ⁶²

Активное участие в этих двух первых фотоконкурсах центральной прессы приняли ленинградские юнкоры «Комсомольской правды», создавшие еще в 1926 году фотографический кружок. После курса подготовительных занятий этот кружок фотояункоров стал работать как производственная группа редакции. При ленинградском отделении газеты для членов группы была оборудована специальная фотолaborатория. «Отделение снабжает фотояункоров своим материалом. Фотояункоры иллюстрируют фотографиями не только свои заметки, но и заметки других юнкоров», — отмечал в 1927 году журнал «Советское фото». ⁶³

В тот же период начался на первых порах медленный, а с середины 1928 года охвативший многие кружки в рабочих клубах и на предприятиях переход стенгазет на фотоформление. На первый конкурсный «Смотр фотографии в стенгазете», объявленный «Советским фото» в ноябре 1927 года, поступило так мало материалов, что срок их представления пришлось продлить на целый месяц. Итоги конкурса были подведены в феврале 1928 года. Редакция к этому времени получила 22 стенгазеты из Ленинграда, Белозерска, Нижнего Новгорода, Одессы, Покровска, села Микулино-Городище Тверской губернии и ряда других мест. Газеты были преимущественно из клубов, школ и учреждений; непосредственно с производства — всего три, из деревни — одна. Желая поощрить немногочисленных фотолюбителей-стенкоров, редакция журнала вдвое увеличила число

наград: вместо объявленных четырех премий было присуждено восемь; особые награды получили также и фотокоры, поделившиеся опытом своей работы в стенгазете в письмах и небольших корреспонденциях.⁶⁴

Итоги конкурса и публикация в журнале награжденных фотокоровских материалов заметно повлияли на развитие газетных форм в кружках фотолюбителей. Стенкоры, в свою очередь, заинтересовались фотографией. («„Смотр фотографии в стенгазете“ побудил 8 наиболее крупных тверских стенных газет перейти на фотоиллюстрирование текста», — не без гордости отмечала редакция «Советского фото» в одном из летних номеров 1928 года.⁶⁵) Кое-где стали выпускать фотостраницы — приложения к стенным газетам, состоящие только из фотоснимков, зачастую разоблачительного характера. Перестали быть редкостью и специальные фотогазеты, где тематически подобранные снимки монтировались с короткими рабкоровскими «текстовками». Такие фотомонтажи, впервые появившиеся в 1925—1926 годах, перекликались с вертовской идеей «киноглаза», популярной в среде «левой» художественной и рабочей молодежи. По аналогии с известным фильмом Вертова «Киноглаз» («Жизнь врасплох»), вышедшего на экран в 1924 году, возникло и само название «Фотоглаз», быстро привившееся и служившее уже не только заголовком, но и своего рода жанровым определением фотогазеты.⁶⁶ Название «Фотоглаз № 1» носила и одна из первых рабкоровских фотогазет, выпущенных на Урале (Лысьва, март 1926 г.). В ней было пять разделов: «За единство», «Деревня», «Лес», «Жизнь наших заводов», «ФЗУ».⁶⁷

Большую роль в клубной работе того времени играл волшебный фонарь. Его использовали почти все кружки. Диапозитивы, иногда готовые, а чаще сделанные клубными фотолюбителями, широко применялись в повседневных занятиях политических, общеобразовательных, технических кружков. Поэтому некоторые клубные работники считали, что фотолюбителей не надо набирать со стороны. «Лучше всего вовлекать в фотогруппу членов разных кружков», — писал защитник этой точки зрения.⁶⁸

Существовала и другая практика — когда фотокружок «обслуживал» все коллективы своего клуба. Иногда это делалось весьма успешно. К примеру, на сибирской железнодорожной станции Мариинск в 1927 году активно действовал фотокружок, организованный при местном клубе.

«Ввиду отсутствия аппаратуры, — сообщали железнодорожники, — члены кружка приготовили сами себе аппараты. <...> Силами кружка изготовлены диапозитивы для других кружков клуба: производственно-технического, естественнонаучного, а также для лекций врача. С работой фотокружка оживилась вся деятельность клуба».⁶⁹

Волшебный фонарь охотно и порой весьма изобретательно использовали в своих представлениях многие драмкружки и коллективы живгазетчиков. В живых газетах демонстрация экранных фотографий была одним из действенных, «ударных» средств наглядной агитации. Авторы многочисленных в то время руководств рекомендовали исполнителям при чтении передовой статьи «лозунги и основные положения дать на диапозитивах и плакатах».⁷⁰ Показательные примеры, приводившиеся в тексте таких брошюр, черпались из текущей практики живых газет. Так, М. Вепринский описал исполнение статьи на сцене одного из московских клубов: «...Шла статья на тему о хозяйственных трудностях 1925—1926 года. Ряд телеграмм (из рупора) сообщал о просчете с вывозом хлеба, о сокращении импорта, о товарном голоде, показывались диапозитивы — снимки очередей у магазинов и т. д. В зрительном зале появился „сомневающийся“ и стал говорить о том, что мы зависим от урожая, от случайностей, что капиталисты нам не дают денег. Где же выход? Тогда ведущий показывает живую диаграмму: „Рост нашего хозяйства за пять лет“, напоминает о более трудных временах, которые мы переживали, и говорит, что партия нашла выход. Из зала вопрос: „В чем выход?“ На экране появляется несколько диапозитивов, изображающих корпуса новых машиностроительных заводов и электростанций, кинохроника о Волховстрое и др.

Вопрос из зрительного зала: „Что это обозначает?“

Ведущий разъясняет, что такое индустриализация».⁷¹

Фотолюбители участвовали в разработке таких форм, как теневые диаграммы и пояснительные надписи к немому кино. Для диаграмм использовали принцип китайских теней; надписи (диапозитивы с текстом) проецировались на экран во время исполнения мимических «киносценок». Для исполнения фельетонов в живых газетахгодились новые, «разоблачительные» жанры экранной фотографии: фотокариатура, фотошарж, инсценированный «фотодокумент» (сюжет изобретали, исполняли и фотографировали обычно тут же в клубе). При демонстрации таких диапозитивов

тивов на экране конференсье нередко исполнял какой-нибудь «сопровождающий» куплет.

К 1927 году относится быстро распространившееся увлечение световой газетой. Началось с вечера фотолюбителей в Ленинградском Технологическом институте, где был продемонстрирован «Фотоотчет фотокружка Л. Т. И.», состоявший из 80 диапозитивов. Фотокружок праздновал первую годовщину своего существования (за это время он разросся от 14 до 160 человек); фотоотчет имел большой успех, а сама форма световой газеты вскоре стала чрезвычайно популярной.⁷² Через несколько месяцев, в октябре того же года, в «Советском фото» уже печатается сообщение, что целый ряд ленинградских рабочих кружков готовит к десятилетию Октябрьской революции специальные номера светогазет: материал для них будет заснят фотолюбителями на своих фабриках и заводах.⁷³ Примерно в то же время в Серпухове профсоюз текстильщиков организует выставку «в виде фотозкрана» (то есть из диапозитивов) и предполагает показать ее на специальных вечерах во всех рабочих клубах города.⁷⁴ Учитывая интерес фотолюбителей к экранной фотографии, редакция «Советского фото» начинает публикацию статей в помощь кружкам, которые готовят световые газеты.⁷⁵ Рекомендуются также устраивать фотосеансы и фотоконцерты, состоящие из серий диапозитивов, которые при удачном сценарии, грамотной съемке и ритмически организованном показе смотрятся «почти с такой же легкостью, как и кинокартина».⁷⁶

В 1928—1929 годах световые газеты получают распространение в провинции. Ростовские кожевенники демонстрируют в своем клубе светогазету о производстве обуви, снятую в цехах одной из местных фабрик рабочими-фотолюбителями.⁷⁷ В Шуе фотолюбители фабрики № 3 объединяются с рабкоровским кружком для выпуска светожурнала «Экран», который состоит из трех частей: Старый быт; Жизнь фабрики; Строительство.⁷⁸ В Угличе и некоторых других уездных городах рабочие-фотолюбители начинают «продвигать» светогазеты в деревню, организуя вечера диапозитивов в избах-читальнях своего уезда.⁷⁹ В 1929 году в статье о достижениях рабочих фотокружков журнал «Фотограф» отмечает, что в последнее время многие кружки «предпочитают изготовлению фотомонтажей организацию световой газеты — так как она более мобильна, состоит из серий диапозитивов и может быть легко переброшена с за-

вода в любой клуб, деревенскую избу-читальню (где есть электричество и проекционный фонарь) и т. д.». ⁸⁰

Успех, которым пользовались у рабочих зрителей новые, преимущественно синтетические, формы фотолюбительского творчества, активное участие фотолюбителей в клубной работе, их «полезность» при оформлении различных праздничных мероприятий заметно подняли авторитет фотокружков. Если в программах первых архитектурных конкурсов на типовые профсоюзные клубы указывались только аппаратные для демонстрации прокатных кинофильмов, то с 1927—1928 годов начинают планироваться уже и специальные фотокинолаборатории и комнаты фотокружков, а выдвинутый архитектором И. Леонидовым в 1928—1929 годах проект рабочего клуба «нового социального типа» предполагал даже замену живописи фотографией и «углубленную аналитическую работу» самодеятельных художников в фотокинолабораториях. ⁸¹

Новые формы фотолюбительства, распространенные в рабочих клубах, стали довольно быстро прививаться также и в некоторых фотообществах, школьных и вузовских кружках. Жанры газетной фотографии осваивали в Пензенском, Тверском, Харьковском фотообществах; в 1928 году на Полтавщине возникло общество фотолюбителей-корреспондентов, охватившее Полтаву, Кобеляки, Красноград и ставившее своей целью приобщить к репортажной фотографии село. ⁸² Активно занимались хроникальной фотографией члены студенческого фотокружка, организованного в клубе 1-го МГУ еще в 1925 году. С осеннего семестра 1926 года кружком начал руководить молодой фоторепортер Девлет, только что выступивший на 2-й выставке фоторепортажа в Москве и заслуживший похвалы за «глубоко заглядывающие в быт снимки Каракалпакии». ⁸³ Одним из первых обратился к газетным жанрам и фотокружок Владивостокского университета («университетская стенгазета запестрела фотографиями», — сообщали летом 1928 года из Владивостока); тесную связь со своей стенгазетой поддерживала в это время и фотосекция Тифлисского политехнического института. ⁸⁴

Рабочие фотокружки, в особенности те из них, которые имели с самого начала необходимую фотолабораторию, несколько камер и хорошего инструктора, охотно занимались, в свою очередь, традиционной бытовой, портретной и пейзажной художественной фотографией. Некоторые кружки

участвовали в тематических конкурсах «Советского фото»: «За работой», «Физкультура на воде», «Жизнь и быт народов СССР», «Зима», «Портрет», «Труд». Конкурсы были общие для профессионалов и любителей, но с 1928 года, «чтобы дать возможность выдвинуться начинающим и менее опытным фотолюбителям», их стали проводить раздельно по двум категориям: 1) профессионалы и опытные фотолюбители; 2) начинающие и менее подготовленные фотолюбители.⁸⁵ С этого времени на страницах журнала все чаще стали появляться премированные фотографии кружковцев. Годовой конкурс по трем категориям с привлечением начинающих любителей решил проводить в своем журнале и общество фотографов-профессионалов (ВОФ).⁸⁶ В 1929 году в «художественных приложениях», рядом со снимками известных мастеров, «Фотограф» поместил несколько фотографий, выполненных членами кружков («Голова старика» И. Титова, Резинотрест; «Композиция», фотокружок ВХУТЕИНа и др.).

В июне 1926 года при Центральном совете Общества друзей советского кино (ОДСК) была организована фотолюбительская секция. Ячеек и фотокружков, созданных этой секцией в Москве и на местах, было сравнительно немного (к концу 1928 года — не более 500 по всей стране, тогда как в клубах ВЦСПС насчитывалось в то же время примерно 2500 фотокружков).⁸⁷ Фотолюбители ОДСК в первые полтора-два года занимались по преимуществу пейзажной и бытовой фотографией с краеведческим уклоном. «Цель этих съемок, — создать альбом образцов, могущий быть полезным как для местных киносъемок, так и <...> для киносъемок хроники и экспедиций по постановочным картинам».⁸⁸ В соответствии с избранным профилем работы пленум фотокинолюбительской секции, состоявшийся в 1927 году, предписывал всем, кто имеет фотоаппараты, снимать во время летних отпусков и посылать свои пейзажные, этнографические, бытовые фотографии в Москву, в Центральный совет Общества друзей советского кино.⁸⁹

Краеведческой фотографией занимались в тот период и немногочисленные школьные фотокружки. Некоторые учителя-фотолюбители (а несколько позднее и руководители кружков ОДСК) устраивали небольшие передвижные выставки для жителей тех сел и деревень, где были сняты фотографии. Первую фотовыставку такого рода организовал летом 1926 года ленинградский преподаватель географии,

фотолюбитель-краевед А. А. Беликов. Выставка, размещенная в избе-читальне села Никольского под Ленинградом, называлась «Светопись на службе изучения современной деревни — село Никольское в фотографиях».⁹⁰

Тогда же, в клубе коммунальников в Москве, открылась первая в нашей стране выставка профсоюзного фотолюбительства. Ее организовал Московский губотдел союза пищевиков. «Выставка, — писал рецензент, — отлично скомпонована и художественно оформлена, предоставлено свыше 100 работ. <...> Несмотря на очень короткий фотографический „стаж“, многие участники выставки — все пищевики — показали успехи».⁹¹ Лучшими на выставке автор статьи назвал работы начинающих фотолюбителей, которые сумели показать свой производственный процесс: «Рабочий-пекарь **Родичев** дал прекрасную работу — „Выборка из печи готовых булок“. Отлично пойманный напряженный момент, когда пекарь вытаскивает из горячей печи готовые французские булки. Подкараулить такой момент и передать его можно, только зная хорошо пекарное дело. Свое дело передает Родичев, и потому так хорошо оно и выходит. **Цепалин** — тоже рабочий-пекарь — фотографией занимается 1 год. Дает обзор процесса замески хлеба в пекарне МСПО № 18, в которой сам работает. Отличные непринужденные снимки». Удачными были и некоторые снимки, сделанные на отдыхе. Среди любителей, представивших спортивные и бытовые фотографии, автор отметил нескольких: «**Медведев** — рабочий чаеразвесочной „Большевичка“ — работает по фотографии тоже 1 год. Его работа „Групповая экскурсия за город рабочих чаеразвески“ — полна жизни и солнца. Куда-то на дерево, на вышину забрался Медведев и оттуда глянул своим „фотоглазом“ на прогулку товарищей. **Чернов** — служащий фабрики „Красный Октябрь“ и **Разин** — инструктор физкультуры — показали очень недурные спортивные снимки. У первого хорош „Неудачный прыжок лыжника“, у второго хороши снимки „Упражнения на турнике“...».

Через полгода в том же клубе состоялась объединенная выставка изо и фото профсоюзных клубов Москвы и Московского уезда. На сей раз репортажных снимков было очень много. «Огромная комната клуба сплошь уставлена витринами фотокружков и „фотоглаза“ отдельных союзов. Среди фото преобладают снимки спортивных выступлений и производственных моментов», — сообщал журнал «Со-

ветское фото». Качество фотографий, однако, вызвало у автора заметки легкую тревогу. «Общий уровень работ, — писал он, — весьма посредственный. Заметно отсутствие нужных руководителей. Только один кружок МУНИ, руководимый В. Улитыным, дал мастерски исполненные работы подлинной художественности, правда, с некоторым уклоном в чистый эстетизм».⁹² Эта выставка интересна тем, что на ней устраивались диспуты «по поводу фотоработы», впоследствии весьма распространенные, и была даже специальная витрина под названием «Что не надо снимать», где демонстрировались слащавые портреты красивых девушек, снимки любимых кошек и собак, сентиментальные «старорежимные» пейзажи. Подборки таких отрицательных примеров позднее стали появляться и в «Советском фото» рядом с отчетами о выставках. В 1927—начале 1928 года журнал поместил ряд статей об основах художественной фотографии. Одна из них заканчивалась следующим призывом: «Молодежь и фотолюбители! Вы, именно вы, а не профессионалы-фотографы с их потугами на художественность, сможете дать новое, действительно художественное фотоизображение. Изучайте и наблюдайте природу, смотрите, как передавали ее художники-живописцы всех времен и народов; изучайте композиционные основы в картинах хороших художников — все это поможет вам создавать ваши фотокартины. Создавайте свою фото-культуру!».⁹³

С мая 1927 года, после большой конкурсной экспозиции кружков МГСПС, выставки профсоюзного фотолюбительства в Москве приобретают относительную регулярность. Победители конкурса — кружки кондитерской фабрики «Красный Октябрь», Нарпита, клубов МУНИ, им. В. И. Ленина, «Каучук», «Пролетарская кузница», им. А. П. Смирнова (Рабземлес) и другие стали в дальнейшем получать систематическую материальную помощь от своих профсоюзов. Для некоторых коллективов это оказалось решающим. Так, быстро выдвинулся в первые годы рабочего фотолюбительства кружок при фабрике «Красный Октябрь». Впоследствии, рассказывая о его успехах, журналисты отмечали, что после выставки в МГСПС «на общественную значимость кружка обратили внимание ЦК Союза пищевиков и редакция газеты «Пищевик»; эти организации оказали кружку содействие по приобретению аппаратуры и установили месячную дотацию в 20 рублей».⁹⁴

Осенью 1927 года клубные фотовыставки прошли во многих городах — рабочие-фотолюбители готовились к участию во Всесоюзной юбилейной выставке «Советская фотография за десять лет (1917—1927)». Она открылась в Москве 4 марта 1928 года и действовала, ввиду наплыва посетителей, до середины апреля — на две недели дольше, чем предполагалось. Зрителей привлекали необычная масштабность экспозиции (8 тысяч экспонатов, из них почти 7 тысяч фотографий), разнообразие представленных работ. В выставке, подготовленной под руководством ГАХН, участвовали около 100 учреждений и 300 авторов со всех концов страны. Среди двенадцати отделов экспозиции один был посвящен рабочему фотолюбительству. «Рабочие фотокружки хотя и представлены сравнительно слабо, тем не менее, не говоря уже о разнообразии выявленных форм работы (художественный уклон, производственный уклон, клубные фотогазеты, кружки учащихся с уклоном преподавания тех или иных дисциплин), здесь представлено до 30 кружков», — писал журнал «Фотограф».⁹⁵ Большая часть работ принадлежала фотокружкам Москвы, но были и витрины клубов Углича, Мариуполя, уральских заводских кружков, двух крупных предприятий Ленинграда — «Красного треугольника» и Путиловского завода. Десять наград второй и третьей степени, присужденных по этому отделу, получили фотолюбители фабрики «Красный Октябрь», Центрального института труда, ленинградского «Красного треугольника», московского клуба строителей им. В. И. Ленина, клуба МУНИ, Центрального клуба нарпита и др.⁹⁶

Выставка в целом была положительно оценена советской общественностью. Пресса и зрители восприняли ее как важное событие культурной жизни. Многие премированные фотоснимки, в том числе и любительские, из отдела «Фотография в рабочих клубах», публиковались в летних номерах «Фотографа», «Советского фото» и некоторых профсоюзных иллюстрированных журналов. Вместе с тем, именно благодаря своей масштабности, всесоюзная выставка выявила и заметно обострила противоречия, уже давно существовавшие в фотографической среде. Споры, которые и прежде вспыхивали между представителями старой школы художественной фотографии и «левой» молодежью, шедшей к фотоискусству через репортажный, политически заостренный, агитационный снимок, приобретали теперь характер резкой, напряженной дискуссии.

Борьбу с «правым уклоном» в фотографии возглавили ОДСК и созданная в 1926 году ассоциация московских фоторепортеров.⁹⁷ Их выступления в печати, на многочисленных собраниях и диспутах были направлены в первую очередь против фотохудожников из РФО и других фотообществ. Попутно резкой критике подверглись все неорганизованные общества фотолюбителей и хозрасчетные кружки, стихийно возникавшие в провинции. Указывалось и на «мелкобуржуазное» влияние фотохудожников, руководивших кружками, и вообще на отсутствие централизованного руководства у профсоюзного фотолюбительства.

В августе 1928 года Агитпропотдел ЦК ВКП(б) постановил передать ОДСК «организацию руководства и наблюдения за фотолюбительским движением в СССР», причем указывалось, что «само фотолюбительство должно быть тесно увязано с рабселькоровским движением».⁹⁸ Прежнее направление фотоработы ОДСК (помощь кинолюбителям и профессиональному кино, участие в краеведческих выставках) было решительно оттеснено новой задачей, требовавшей энергичных мер по привлечению фотолюбителей к участию в стенной, фабрично-заводской и общей прессе. Четвертое Всесоюзное совещание рабселькоров, проходившее в Москве с 28 ноября по 7 декабря 1928 года, уделило фотолюбительству особое внимание. Была принята специальная резолюция, закреплявшая «союз пера и фото» и намечавшая конкретные пути перестройки фотолюбительского движения.⁹⁹

Надо сказать, что хотя в составлении этой резолюции принимали участие не только делегаты совещания, но и представители рабочих фотокружков, члены редакции «Советского фото», руководители ОДСК и некоторых других организаций, выполнить все ее двенадцать пунктов оказалось невозможно. Так, пожелание повсеместно создавать фотокружки при редколлегиях стенных, фабрично-заводских и других низовых газет наталкивалось на отсутствие необходимых средств у низовой печати. Кроме того и связь самих стенкоров с их предприятиями далеко не везде была достаточно прочной. Об этом откровенно говорилось и в докладах, прозвучавших на совещании, и в прессе.

«Умирает ли стенгазета?» — статью с таким названием, написанную непосредственно по материалам совещания, журнал «Рабочий клуб» поместил в конце 1928 года. «В докладе М. И. Ульяновой на всесоюзном совещании редакто-

ров приводились довольно яркие примеры незавидного положения стенгазет на предприятиях и в учреждениях и их незавидной работы, — писал автор. — Основной недостаток стенгазет, — отмечает Мария Ильинична, — это их отрыв от рабочих того завода или цеха, где они выходят. Критику вызывал «и чисто потребительский» подход многих редакций к рабселькорам, и недостаток интереса к стенгазете со стороны местных руководителей. «Парторганизации на предприятиях также до сих пор не считают стенгазету партийным делом, у них нет интереса к стенгазете. Руководство подменяется командованием, дерганием, назначением редколлегий и т. д.», — говорилось в статье.¹⁰⁰

С аналогичным отношением фотолюбители — рабкоры и селькоры — нередко сталкивались и в редакциях районных, городских, областных газет. Записанные в резолюции наказания рабселькоров: «Большой прессе — шире привлекать фотолюбителей», «проводить курсы и семинары руководителей фотокружков», «проводить конкурсы и выставки», «привлекать фотолюбителей к разработке различных планов редколлегии» и т. д., казалось, были приняты. Сразу же после совещания начали появляться сообщения о фотовыставках и конференциях, организованных ОДСК. В «Советском фото» был объявлен антиалкогольный конкурс. Снимок рабочего-фотолюбителя Румянцева «Вытрезвляются», помещенный в газете «Пресс» (типография «Правды»), перепечатали в провинции две заводские газеты.¹⁰¹ Однако уже через год в почте «Советского фото» становится все больше фотокоровских сигналов о неблагополучии. «Печать наша слабо поддерживает участие фотолюбителя в стенной газете; как-то после 4-го Всесоюзного совещания рабселькоров немного раскисались, пообещали устроить конкурсы, ввести уголки фото в газетах, но на этом обещании все застыло», — писал корреспондент из Минска.¹⁰² Такую же картину рисовали в своих письмах фотокоры из Богородска, Казани, Серпухова, Самары и многих других мест. В заметке с характерным названием «Вместо помощи — зажим», опубликованной в июле 1930 года, фотолюбитель Агафонцев сообщал из Челябинска, что там «до сих пор нет ни одного фотокружка». «Вообще, — обиженно добавлял он, — в Челябинске общественность в загоне — помощи ни от кого нет. Директивы IV Всесоюзного рабселькоровского совещания редакцией газеты „Челябинский рабочий“ в жизнь не проводятся, и как будто она о них не знает».¹⁰³

Отсутствие фотоаппаратуры, трудности с материалами все эти годы тормозили развитие фотолюбительства в деревне. Один из первых фотокоров «Крестьянской газеты» Антон Зорский так рассказал в 1927 году о начале своей фотоработы: «У меня были большие планы: в газету я пишу давно, пробовал рисовать быт, картинки, — поле широкое, а перо не всегда слушает. <...> Тогда родилась мысль о фотоснимках, но где их взять? В районе фотографа нет, самому купить — купила нету. Допытался, наконец. У одного парня от военной службы остался небольшой фотоаппарат. Я к нему. — Пусти на прокат. Пустил. <...> но где же взять материал? В „Крестьянском журнале“ весной 1925 года наткнулся на объявление: „Селькор, ты хочешь, чтобы твоя корреспонденция была интересной — оживляй ее фотоснимком“. Собрал кое-как на задаток, получил пластинки, проявитель, фиксаж и бумагу, — началось. Руководство перечитывал. Ну и труден же путь любителя! Первых четырех дюжин пластинок в неделю как не было, а удавшегося снимка — ни одного». Мешала начинающему фотокору и «несознательность» его односельчан. Придешь в избучитальню, писал он, «все прутся в самый аппарат. Девки — причесываются, мужчины — усы накручивают, бабы — фартуки поправляют, принимают осанистые позы. „Да стойте, вы, я так не буду снимать, — делайте, что делали“. <...> Куда там, приходится уходить или зря испортить пластинку на никому не нужный снимок. <...> Трудно. А по праздникам осаждают девки: сними. Снимешь — карикатура, ибо девки так напрягаются, так губки складывают, — самому умереть впору. Аппарата во веки веков не видели...».¹⁰⁴

Проблемы, поднятые в этом колоритном письме, были в то время общими для сельского фотолюбительства. «Сниматься у нас любят, — писал хорошо знавший ситуацию в деревне журналист А. Н. Зуев, — но беда в том, что ни снимать, ни сниматься не умеют».¹⁰⁵ Таких сельских фотолюбителей, как Антон Зорский, А. Морякин, М. Прохода, М. Бородько, участвовавших в фотоконкурсах и получавших премии, и в 1929-м, и в 1930-м году все еще были единицы. По-прежнему остро стоял вопрос с фотоснабжением.

«Фотолюбители без фотоаппарата», «Фотоаппарат — недосыгаемое сокровище», «С фотопринадлежностями, но без фотоаппарата», «Главное горе — плохой аппарат» — заголовки, типичные для писем из деревни, которые в те

годы регулярно помещал журнал «Советское фото».¹⁰⁶ Поэтому когда в печати появились сообщения, что «начиная с января 1920 года ЦК ОДСК сделал упор на фотоработе в деревне», новая, неожиданная перестройка руководящей линии ОДСК вызвала даже некоторые надежды у фотолюбителей села. К сожалению, непоследовательность этой «слабой и бездеятельной организации» (как характеризуют ее вскоре ВЦИК и Наркомпрос)¹⁰⁸ сказывалась на всех ее мероприятиях. Послав в деревню несколько фотобригад для съемки создававшихся колхозов и организации фотокружков, Центральный Совет ОДСК, в то время ведавший фотоснабжением любителей, не позаботился ни о необходимых фотоаппаратах для селькоров, ни об инструкторах, которые могли бы не только записать желающих в фотокружок, но и наладить обучение фотографическому делу.

Впрочем, квалифицированные инструкторы — руководители фотокружков — в этот период стали редкостью даже и в крупных городах. Во многом это было результатом перегибов, допущенных ассоциацией московских фоторепортеров и ОДСК в борьбе с «правым уклоном» в фотографии. Подобно деятелям ряда пролетарских группировок в литературе и искусстве того времени, члены этих организаций обвиняли в «мелкобуржуазности» не только всех фотохудожников, но и самые жанры художественной фотографии. Руководители, учившие кружковцев основам композиции фотопортрета, натюрморта, пейзажной съемке, зачастую отстранялись от работы; состав фотокружков менялся, некоторые коллективы, еще недавно получавшие награды, распадались. Результатом такого «изживания художественного уклона» явилось быстрое падение фотографического мастерства. Весной 1930 года в печати появились первые протесты против чрезмерного максимализма борцов с художественностью. Проведенный журналами «Рабоче-крестьянский корреспондент» и «Советское фото» конкурс «Фото в низовой печати» наглядно показал, как снизилось качество групповых и портретных съемок. «Р-р-революционеры» от фотографии последние два года вопили с надругом: «Долой портреты! Они нужны только профессионалам, они — буржуазный пережиток, контрреволюция». Кое-чего достигли эти непродуманные выкрики: интерес к портретной технике упал, изучение портрета в фотокружках почти сошло на нет», — писал, анализируя итоги конкурса, ответственный редактор «Советского фото» С. Евгенов.¹⁰⁹ С

критикой «левого фразерства» и «сплошного игнорирования старого культурного опыта» в дальнейшем выступали и другие авторы.¹¹⁰ Что же касается «проблемы кружковод», ставшей едва ли не центральной для фотокружков, ее пытались разрешить различными путями. Один из них — распространенное в то время заочное обучение. До осени 1930 года оно осуществлялось по программе, подготовленной ОДСК, а затем, после ее резкой критики в печати, через заочные курсы Союзкино.¹¹¹

Более эффективным оказалось начинание Ленинградского Пролеткульта, организовавшего в 1931 году вечерние изо-фотокурсы для подготовки «новых политически боеспособных пролетарских кадров художников-организаторов массового изо и фото».¹¹² Занятия на этих курсах проводились без отрыва от производства в течение одного года (на отделении изо — два года), причем теоретические лекции для будущих инструкторов изо- и фотосамодеятельности были общими и слушались совместно.¹¹³

В 1932 году, после постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» и ликвидации ОДСК, роль профсоюзного фотолюбительства заметно возросла. Бригады фотокоров и фотокружки вновь стали возникать на предприятиях, в рабочих клубах, в домах самодеятельного искусства (ДИСКах), при специально создававшихся фотолaborаториях. В истории массового фотодвижения начинался новый этап.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский отдел на этой выставке имел большой успех. Одну из премий получил четырехтомный «Туркестанский альбом» с фотографическими иллюстрациями. В отчете Русского географического общества говорилось, что фотоальбомы, составленные нашими этнографами, археологами, антропологами, «перелистывались тысячами рук и останавливали богатством своего содержания и новостью совершенно неведомых европейской публике предметов». Цит. по: *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии. 1839—1917. М., 1961. С. 43.

² «Средством для этого согласно инструкции V отдела должны были служить: взаимное общение ученых и фотографов, изучение успехов светописы, содействие ее усовершенствованию посредством специальных исследований и опытов, собрание замечательных произведений светописы в особом музее, распространение научного образования по фотографии, устройство выставок, публичных лекций, издание статей по фотографии в журнале общества». — писал Г. М. Болтянский (Очерки по истории фотографии в СССР. М., 1939. С. 41).

- ³ В 1888, 1889, 1891, 1894 и 1898 гг.
- ⁴ Фотографические новости. 1914. № 4. Цит. по: Сыров А. Первые фотографические затворы в России // Сов. фото. 1978. № 3. С. 44.
- ⁵ «Фотограф имел теперь объективы, способные рисовать изображение с большой резкостью во всех планах. Фотометры позволяли выбрать нужную выдержку. Пластинки и пленки выпускались с фотослоем, очувствленным к различным световым лучам, что давало довольно правильную цветопередачу. В практику мгновенной съемки вошел магний; в сочетании с дневным светом он давал возможность достигать различных эффектов освещения при съемке в комнате. Появились электролампы „Юпитер“. Разнообразнее стали сорта фотобумаги, в позитивный процесс вносились все больше творческих элементов» (Морозов С. А. Русская художественная фотография. С. 100).
- ⁶ Цит. по: Фомин А. Рождение фотопрессы // Сов. фото. 1978. № 1. С. 33.
- ⁷ Основано в 1901 г.
- ⁸ Таких салонов — выставок фотоискусства, куда не допускались ни научная, ни прикладная фотография, ни фоторепортаж, позднее было еще два: в 1913 г. в Нижнем Новгороде и в 1914 г. перед войной в Симферополе.
- ⁹ См.: Фотографические новости. 1918. № 8. С. 93—94.
- ¹⁰ Там же. № 5. С. 60. В заметке о Забайкальском обществе сообщалось также, что оно приняло за 1917 г. 21 чел. (правда, и потеряло 37). Сведения взяты из отчета Общества за период с 1 янв. 1917 по 1 янв. 1918 г.
- ¹¹ Последнее заседание РФО состоялось 13 июня 1918 г. См.: Вестник фотографии. 1918. № 5—6. Май-июнь.
- ¹² Конкурсы для подписчиков и читателей журнала «Вестник фотографии» «Пейзаж без воды» и «Ex Libris» были проведены в марте и мае 1918 г. В последнем номере журнала (1918, № 5—6) были опубликованы информация о присуждении похвальных листов и разбор присланных снимков. Ввиду того, что их было всего девять: 7 — по первому конкурсу и 2 (из Петрограда и Казани) по второму, редакция сообщала, что она заменит периодические конкурсы одним годовым на свободную тему, который предполагалось провести осенью 1918 г. (см. с. 63—64 и 62).
- ¹³ Фотографические новости. 1918. № 4. С. 42.
- ¹⁴ Цит. по: Фотограф. 1926. № 3—4. С. 6. Полностью речь была опубликована в журнале Петроградского Наркомпроса «Вестник фотографии и кинематографии» в 1923 г.
- ¹⁵ Фотограф. 1926. № 3—4. С. 5.
- ¹⁶ См. там же.
- ¹⁷ Волков-Ланнит Л. Ф. История пишется объективом. 2 изд. М., 1980. С. 43.
- ¹⁸ «Устав Института вырабатывается особой комиссией из В. И. Срезневского, А. А. Поповицкого, А. А. Захарьина, А. И. Прилежаева и Д. С. Ершова» (Фотографические новости. 1918. № 3. С. 33).
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ В первый учебный год в Институте занималось около 500 студентов. Работали два факультета. (См.: Волков-Ланнит Л. Ф. История пишется объективом. С. 43.)
- ²¹ Фотографические новости. 1918. № 3. С. 34.
- ²² Из истории кино. Материалы и документы. М., 1958. Вып. 1. С. 95.
- ²³ Фотографические новости. 1918. № 3. С. 34.
- ²⁴ Там же. № 4. С. 48.
- ²⁵ Кино-фот. 1923. № 6. С. 6.
- ²⁶ Из истории кино. Материалы и документы. М., 1959. Вып. 2. С. 87.

- 27 Пункт о необходимости устраивать для коммунистической пропаганды чтения в школах, избах-читальнях и волостных совдепах сопровождался следующим указанием: «Такие чтения желательно сопровождать наглядными демонстрациями при помощи волшебного фонаря, беллетристическими чтениями и концертными номерами для привлечения большего количества посетителей» (КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 8 изд. М., 1970. Т. 2. С. 48—49).
- 28 Хроника. 1918. № 1. С. 2. Из-за недостатка бумаги журнал очень скоро прекратил свое существование.
- 29 Цит. по: Волков-Ланнит Л. Ф. История пишется объективом. С. 47—48. Автор сообщает, что при ПУРе в то время действовал «музей-выставка, целью которой была пропаганда фотографических знаний среди красноармейцев» (с. 47).
- 30 Текст предписания был опубликован, см.: Сов. кино. 1933. № 1—2. С. 8. Приводится Болтянским в «Очерках по истории фотографии в СССР».
- 31 Болтянский Г. М. Очерки по истории фотографии в СССР. С. 93.
- 32 Кинофот. 1923. № 6. С. 13. В том же разделе «Хроника» есть сообщение, что после двух докладов о стереоскопической фотографии и «оживленных прений» по поводу ее художественных возможностей при РФО организован кружок стереофотографии. Вместе с тем выражается тревога за судьбу всех этих начинаний, т. к. курсы киномехаников (новый владелец бывш. фотографии Павлова на Петровке, где «приютилось» Общество) намерены использовать коммерческую ситуацию нэпа и «эксплоатировать павильон как фотографическое предприятие» (с. 13).
- 33 С этого времени представители русской художественной фотографии — любители и профессионалы-практики — ежегодно участвуют почти во всех международных фотовыставках и зачастую получают конкурсные премии. Особенным успехом пользуются за границей работы фотопейзажиста Н. П. Андреева (1882—1947, Серпухов), начавшего занятия любительской фотографией еще до революции. В фотосалонах Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Лос-Анжелеса, Турина постоянно выставлены пейзажи и портреты Ю. П. Еремина, В. И. Улитина, И. А. Бохонова, Б. И. Пашкевича, М. С. Наппельбаума, Н. И. Свишова-Паола и других давних членов РФО. В 1923—1924 гг. за рубежом (во Франции, США, на международной выставке в Батавии — на острове Ява) удачно выступают со своими первыми художественными работами П. В. Клепиков, С. К. Иванов-Аллитюев. Многие русские фотохудожники (Н. П. Андреев, Е. О. Пиотровский, Д. П. Демуцкий, А. П. Штеренберг, Ю. П. Еремин, М. С. Наппельбаум, А. А. Иванов-Терентьев и др.) получают награды на Парижской международной выставке декоративных искусств (1925). В 1928 году на выставке в Турине (Второй Интернациональный фотосалон) впервые демонстрируются фотографии А. М. Родченко (См.: Фотограф. 1926. № 1—2. С. 52—54; 1928. № 11—12. С. 369).
- 34 Впоследствии — Киноинститут.
- 35 Морозов С. А. Советская художественная фотография. М., 1958. С. 23. В абзаце, посвященном этой выставке, автор особо отмечал зрелое мастерство Н. А. Петрова и поэтическое дарование Д. П. Демуцкого, в то время молодого фотохудожника-любителя, а позже кинооператора, снявшего несколько немых картин Довженко, в том числе и его прославленную «Землю».
- 36 Объединение фотографов-профессионалов существовало с 1915 г. Вначале под названием «Всероссийское общество фотографов-профессионалов портретной фотографии» (ВОФ) с организованным центром в Москве. В 1917 г. Общество переименовано в Первый Всероссийский Союз

фотографов-профессионалов. В период гражданской войны Союз бездействовал. В 1923 г. приняты новый устав и наименование. Позже возвращено первоначальное название ВОФ. В 1926—1929 гг. Общество издавало иллюстрированный журнал «Фотограф»; в 1930 г. ВОФ, наряду с другими фотообществами, было закрыто.

³⁷ В 1924 г.

³⁸ «На этой выставке, — писал Н. Е. Ермилов, — был организован отдел, не бывший еще нигде на фотографических выставках, — отдел социальной хроники или фотографии прессы, представивший полную картину революционного периода с 1905 года и иллюстрацию жизни в Ленинграде до 1924 г.». По свидетельству автора статьи, этот отдел был создан «по мысли В. И. Срезневского» — одного из инициаторов выставки и председателя ее распорядительного комитета (см.: Фотограф. 1926. № 5—6. С. 48). В выставке приняли участие также и деятели РФО. Снимки фотохудожников-любителей из Москвы, Киева и Воронежа были выделены в особый отдел.

³⁹ В этот период РФО участвовало в коллективном художественно-научном исследовании ГАХН «Искусство движения». Результаты работы были представлены в 1925—1928 гг. на четырех выставках, где главное место занимала фотография.

⁴⁰ См.: Сов. фото. 1926. № 2, 7, 8, 9; 1927. № 7, 8, 9, 11; 1928. № 7, 9; 1929. № 2. Фотограф. 1928. № 1—2, 9—10.

⁴¹ Сов. фото. 1926. № 2. С. 58. Напечатано под шапкой «Фотографы организуются».

⁴² Эта продукция была, конечно, хуже заграничной, но зато и дешевле. Кроме того, импорт фототоваров уже тогда был ограничен, а в 1929 г. сокращен до минимума (см.: Фотограф. 1929. № 6. С. 182). Государственное производство фотоаппаратуры и необходимых материалов только налаживалось. Первая партия фотобумаги «Форос», изготовленная кооперативной промартелью, появилась в продаже весной 1926 г. (см.: Сов. фото. 1926. № 1. С. 31). Тогда же начали осваивать кустарное производство фотобумаги артель «Победа», СИД (Сокольнический исправдом, выпускавший ранее фотопластинки), кооперативная артель «Фототруд» (ЭФТЭ) и Ленинградский фотокинотехникум (бывш. Высший Институт фотографии и фототехники). Количество фотобумаги, выпускавшейся кустарным способом, было невелико и не могло удовлетворить растущий спрос (см.: Болтянский Г. М. Очерки по истории фотографии в СССР. С. 186).

«Широкому распространению фотолюбительства в нашей стране мешает отсутствие своего производства, — констатировал в декабре 1926 г. журнал «Советское фото». — Нет оптики, нет аппаратуры. Слабо налажено производство фотопластинок и едва налаживается производство фотобумаги.

С аппаратурой очень тяжело. Фотолюбитель всячески изворачивается. Из старого поломанного аппарата он все-таки умудряется соорудить что-то, похожее на камеру. Переделываются старые пленочные кодаки на пластинку, чинятся ящичные камеры разных систем, ввинчиваются и перевинчиваются объективы.

Тем или иным способом любитель это затруднение преодолевает. Но вот почти непреодолимым препятствием для рядового фотолюбителя является отсутствие на рынке фотобумаги...» (Сов. фото. 1926. № 9. С. 243).

Бумажный дефицит и скверное качество фотобумаги, выпускавшейся артелями, были источниками разного рода злоупотреблений. В 1926—1927 гг. на страницах «Советского фото» то и дело появлялись предо-

стерегающие объявления: «Внимание, подделка!» — предприимчивые частники подделывали этикетки известных иностранных фирм и продавали по высоким ценам самодельную, чаще всего плохую или вообще негодную бумагу.

В 1929—1930 гг. положение меняется: вступает в строй ленинградская фабрика фотобумаги «Возрождение», оборудованная импортными машинами (в дореволюционной России своего производства фотобумаги не было); расширяется Фотохимический трест (ФОХТ), наладивший на своих фабриках производство стандартных фотопластинок. Примерно в то же время в продажу начинают поступать фотографические аппараты, производство которых в небольших количествах освоили некоторые артели (ЭФТЭ, «Проблема», «Геодезия» и др.). Летом 1930 г. к XVI съезду ВКП(б) трест оптико-механического производства (ТОМП) выпускает первую, небольшую партию советских камер «Фотокор № 1». Массовый выпуск этих фотоаппаратов начинается в конце 1931 г.

⁴³ Сов. фото. 1927. № 7. С. 221.

⁴⁴ Фотограф. 1928. № 1—2. С. 50.

⁴⁵ См. там же. С. 49.

⁴⁶ Сов. фото. 1927. № 10. С. 317.

⁴⁷ Фотограф. 1928. № 1—2. С. 49—50.

⁴⁸ Сов. фото. 1927. № 10. С. 317.

⁴⁹ Фотограф. 1928. № 1—2. С. 51.

⁵⁰ Сов. фото. 1927. № 11. С. 354.

⁵¹ Там же. № 9. С. 285. Подпись: К. Дземян.

⁵² Там же. № 8. С. 250. Подпись: В. Конышев.

⁵³ В конце 1928 г. редакция «Советского фото» провела анкетный опрос читателей журнала. Выяснилось, что среди них больше всего служащих, в том числе и фабрично-заводских, со средним и низшим образованием: 65% (рабочих — 9,5%, крестьян — всего 2,5%), а также, что почти половина читателей (45%) впервые начали заниматься фотографией в 1926 г. и позже (главным образом в 1927 г.) — Там же. 1929. № 7. С. 196, 195.

⁵⁴ Там же. 1926. № 1. С. 4.

⁵⁵ Там же. 1927. № 7. С. 222.

⁵⁷ Там же. 1929. № 7 (40). С. 198. Во многих рабочих клубах, особенно в провинции, фотокружки, немного поработав, распались, а через некоторое время возникали снова, часто уже с другим составом. Например, из Судженских копей (Сибирь) летом 1927 г. сообщали, что в первый раз при местном клубе рабочей молодежи фотокружок был создан в сентябре 1925 г., когда рабочее фотолюбительство только-только начиналось. Потом средства, отпущенные клубом, кончились, культотдел отказал в поддержке, и кружок ликвидировали. Вторично он организовался уже в 1927 г., причем записалось сразу 26 человек (Там же. 1927. № 8. С. 250).

⁵⁸ Там же. 1929. № 7. С. 199. ОДСК — Общество Друзей Советского Кино.

⁵⁹ И еще — непонятно, как эту фотографическую «химию» увязать с уже сложившейся системой клубных кружков. Вопрос о направлении фотографической работы в клубе и ее внутренней организации вызывал разногласия. Были предложения включить фотолюбителей в изокружки; ограничить их деятельность оформлением стенной газеты и помещений клуба; включить в работу живгазетчиков; рассредоточить по другим кружкам — полипросветработы, агитационным, техническим, естественнонаучным и т. д., или, наоборот, сделать упор на участии в коллективных формах межклубной работы: подготовке праздничных олимпиад,

- грандиозных синтетических представлений, манифестаций и т. д. Сторонниками коллективных «производственных» форм клубной художественной самодеятельности были Н. Тарабукин (см. его работы «Искусство дня». М., 1925; «От мольберта к машине». М., 1926; «О методах „изо“ в клубе» // Клуб. 1926. № 3. С. 38—43), Н. Юдин. «Фоторабота в клубах находится еще в первоначальном процессе — утверждении организационных форм. По своему существу она должна протекать в кружках ИЗО и вместе с ними служить целям остальных кружков», — настаивал последний (Сов. фото. 1926. № 2. С. 43). Иные точки зрения были представлены в том же журнале статьями С. Баранова «Фотограф-краевед. Роль фотолобителя в изучении края» (Там же. 1926. № 1. С. 5—6), А. Зуева «Фотографии на службе у стенгазеты» (Там же. С. 7), Н. Беляева «Фотоработы против хулиганства» (Там же. № 7. С. 198) и т. д. В реальной практике были опробованы и некоторое время сосуществовали все эти организационные и творческие формы рабочего фотолобительства.
- ⁶⁰ Сов. фото. 1926. № 2. С. 58. Автор заметки А. Марков подчеркивал, что «во всем Павлово-Посаде этот кружок первый» и потому вызывает общий интерес.
- ⁶¹ Там же. 1927. № 8. С. 250.
- ⁶² Там же. 1928. № 11. С. 516.
- ⁶³ Там же. 1927. № 8. С. 249.
- ⁶⁴ Там же. № 11. С. 357; 1928. № 4. С. 150—151.
- ⁶⁵ Там же. 1928. № 7. С. 333.
- ⁶⁶ В печати термин «киноглаз» впервые появился в 1923 г. Пространно разъясняя его смысл в статье «Киноки. Переворот» (Леф. 1923. № 3), Д. Вертов дал среди других определений и такое: «Киноглаз — монтажное „вижу“» И в этой, и в более поздних статьях автор подчеркивал, что основное качество «киноглазовского» монтажа — открытая агитационность. «Движение „киноглаза“, которые мы, работники кинохроники — киноки, — возглавляем, есть движение порядка международного, и развитие его идет в ногу с пролетарской революцией», — писал он в 1925 г. — <...> факты, приносимые киноками-наблюдателями или киноработниками (прошу не смешивать с рецензентами), организуются киномонтажерами по указанию партии, распространяются в максимальном возможном количестве и демонстрируются повсеместно» (ст. «Основное „киноглаза“». См.: Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 55, 81).
- ⁶⁷ Сов. фото. 1926. № 7. С. 196—197. Нужно заметить, что при изготовлении фотогазет члены фотокружков в большинстве случаев не ставили перед собой художественных задач. Влияние первых советских художников-дизайнеров, работавших в области политического фотоомонтажа (А. Родченко, Г. Клуцис, Л. Лисицкий и др.) в какой-то мере ощущалось только в творчестве изокружков, использовавших фототехнику. Фотогазеты, представлявшие определенный интерес с художественно-композиционной точки зрения, иногда предлагавшие оригинальные монтажные решения, были на выставке изокружков в Ленинградской Академии художеств (1925) и в ряде других экспозиций самодеятельного искусства (см. раздел «Изосамодеятельность»). Разный подход к фотогазете в кружках изо и фото был естественен, ибо, по справедливому замечанию Н. Тарабукина, «фотомонтаж это не достижение фотографии, как таковой. Фотомонтаж это — завоевание художника-живописца, воспользовавшегося готовым продуктом фотографического снимка для своих композиционных целей» (Тарабукин Н. Искусство дня. С. 122).
- ⁶⁸ Юдин Ник. Фото-работа в рабочих клубах // Сов. фото. 1926. № 2. С. 43.

- 69 Там же. 1927. № 11. С. 355.
- 70 Вепринский М. Живая газета. М.; Л., 1927. С. 16.
- 71 Там же. С. 21.
- 72 См.: Сов. фото. 1927. № 7. С. 220; 1928. № 11. С. 502. Об органичности этой формы для фотокружков журнал писал и раньше, еще до того, как она вошла в практику клубной работы (Там же. 1926. № 2. С. 43).
- 73 Там же. 1927. № 10. С. 317.
- 74 Там же. № 11. С. 355.
- 75 См.: Тельсон П. О методе показа диапозитивов // Сов. фото. 1928. № 11. С. 502; Бунимович Д. Как работать в фотокружке. Организация и устройство световой газеты // Там же. 1929. № 6. С. 164—168.
- 76 Там же. 1928. № 11. С. 502. «Фоторассказ, фотошарж, юмореска, фотомемуары, культурфото — вот основные виды показа. Из них может быть составлена программа фотоконцертного вечера и даже самостоятельного фотосеанса, весьма занимательного и в высшей степени содержательного», — писал П. Тельсон. При помощи диапозитивов рекомендовалось также устраивать фотовикторины и вечера вопросов и ответов для участников фотокружка. (К примеру: на экране — снимок фотокамеры. Задаются вопросы о ее устройстве, месте и времени выпуска и т. д.) Такие игровые формы обучения практиковались в тех фотокружках, где был принят популярный в конце 20-х годов метод коллективных занятий: семинары вместо лекций, коллективная подготовка к докладам, совместные поиски ответов на вопросы руководителя и т. д. См.: Д. Б. Метод коллективных занятий в кружке // Сов. фото. 1929. № 7. С. 205—207.
- 77 Там же. № 4. С. 99.
- 78 Там же. № 1. С. 20.
- 79 Там же. № 7. С. 227.
- 80 Фотограф. 1929. № 6. С. 177—178.
- 81 См.: Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. Документы и материалы. Рабочие клубы и дворцы культуры. Москва. М., 1984. С. 58, 5; Фотограф. 1928. № 1—2. С. 50; Сов. фото. 1928. № 11. С. 517.
- 82 См.: Фотограф. 1928. № 1—2. С. 50; Сов. фото. 1928. № 11. С. 517.
- 83 См.: Сов. фото. 1926. № 9. С. 254.
- 84 Там же. 1928. № 7. С. 333; № 9. С. 429.
- 85 Там же. 1928. № 4. С. 175; 5. С. 218—219.
- 86 См.: Фотограф. 1928. № 5—6. С. 178.
- 87 См.: Сов. фото. 1928. № 11. С. 514.
- 88 Там же. 1926. № 9. С. 260.
- 89 Там же. 1927. № 7. С. 220.
- 90 Там же. 1928. № 9. С. 267.
- 91 Там же. 1926. № 3. С. 37.
- 92 Там же. 1926. № 9. С. 267.
- 93 Там же. 1927. № 12. С. 373.
- 94 Там же. 1929. № 15. С. 483.
- 95 Фотограф. 1928. № 3—4. С. 99—100.
- 96 См. там же. № 7—8. С. 246.
- 97 Распущена в 1932 г. после постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». См.: Сов. фото. 1932. № 6. С. 43.
- 98 См.: Сов. фото. 1928. № 11. С. 514.
- 99 Там же. 1929. № 1. С. 3—4.
- 100 Рабочий клуб. 1928. № 11—12. С. 44, 45.
- 101 См.: Сов. фото. 1928. № 12; 1929 № 1—5.

- ¹⁰² Там же. 1930. № 1. С. 31.
¹⁰³ Там же. № 14. С. 445.
¹⁰⁴ Там же. 1927. № 3. С. 80.
¹⁰⁵ Там же. 1926. № 1. С. 7. Зуев в то время был редактором журнала «Рабоче-крестьянский корреспондент».
¹⁰⁶ Там же. 1929. № 14. С. 450—451. См. также: 1930. № 2. С. 62; № 12. С. 378 и др.
¹⁰⁷ Центральный Совет ОДСК рапортует. Фоторабота ОДСК в деревне // Там же. 1930. № 11. С. 346.
¹⁰⁸ В конце 1930 г. пленум ЦС ОДСКФ принял решение об очередной перестройке своей работы и принятии нового названия организации: «Общество за пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ). Несколько месяцев спустя на совещании в Наркомпросе было вынесено решение распустить Центральный Совет ОЗПКФ как не справившийся с работой. В решении говорилось: «...на сегодняшний день ОЗПКФ в целом представляет собой слабую и бездеятельную организацию, которая за исключением отдельных ячеек и кружков не ведет повседневной активной работы» (см.: Сов. фото. 1931. № 4. С. 11). Еще более суровую оценку роли ОЗПКФ как «тормоза массового фото и кинодвижения» дал ВЦИК при окончательной ликвидации Общества в июне 1932 г. (см.: Пролетарское фото. 1932. № 9. С. 3).
¹⁰⁹ Сов. фото. 1930. № 7. С. 205.
¹¹⁰ См., напр.: Гришанин В. Идеологические проблемы фото // Пролетарское фото. 1932. № 1. С. 3—9.
¹¹¹ См.: Сов. фото. 1930. № 23. С. 666—668.
¹¹² Программа вечерних изо-фото курсов Облпросвета при Ленинградском Пролеткульте // ЛГАЛИ, ф. 4416, оп. 1, ед. хр. 283—285, л. 8.
¹¹³ Там же. Л. 13—15.

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ И МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА НАРОДОВ СССР

Октябрьская революция в России повлияла и на процессы развития художественной культуры во многих странах мира, находя отклик не только в высказываниях и творчестве прогрессивных художников Европы и Америки, но и получив свою реализацию в художественном творчестве самих народных масс. «Именно в эту пору революционное искусство осознает себя искусством интернациональным и в этом смысле заявляет о себе как о новом явлении мирового масштаба».¹

Во Франции и Италии, Германии и Чехословакии, Болгарии, Польше, Югославии и США в период 1918—1923 годов происходит процесс политического самоопределения пролетарских масс, их сплочение и идейное созревание. Ощутимо возрос интерес трудящихся к искусству, его могучей преобразующей силе. Двухединая формула Сергея Эйзенштейна — «Через революцию к искусству. Через искусство к революции» — выразила новые контакты творчества с народом.

Идеи общности и взаимозависимости национальных культур обрели новый смысл. Вслед за Октябрьской революцией Ноябрьская революция 1918 года в Германии привела к созданию Баварской Советской республики; в марте 1919 года в Венгрии, а в июне того же года в Словакии были созданы республики Советов.

Несмотря на жестокое подавление пролетарских революций в Европе, духовный климат мира меняется. Призыв Р. Ролана творить «среди людей, вместе с людьми и ради людей» становится девизом многих деятелей искусств. Они стремятся соединить свои усилия с самостоятельным художественным творчеством родного народа. Участие в революционном преобразовании мира признается ими высшей целью искусства. Проблемы художественной культуры как проблемы идеологические получают освещение в выступле-

ниях и трудах А. В. Луначарского, М. Горького, А. Грамши, К. Цеткин, Р. Люксембург, Ю. Мархлевского, Ю. Фучика, Т. Павлова. «Рабочие создают во всем мире свою, интернациональную культуру, которую давно подготавливали проповедники свободы и враги угнетения», — отмечал В. И. Ленин в начале 20-х годов.²

История немецкого рабочего движения действительно была, например, неразрывно связана с историей певческого движения. «Немецкий рабочий певческий союз» всячески поощрял развитие рабочей песни и даже организовывал конкурсы (1893, 1903, 1911 гг.), в которых участвовали профессиональные и непрофессиональные авторы. В известной заметке «Развитие рабочих хоров в Германии» Ленин в 1913 году с удовлетворением отмечал: «число рабочих-певцов достигло 100 000...».³

Традиции рабочего театра и поэзии восходят также к XIX веку, к первым шагам немецкого рабочего движения. Для праздника Брюссельского объединения рабочих Фридрих Энгельс, например, написал пьесу, «которая показывала упадок хозяйства в карликовом немецком государстве и свержение князя народной революцией».⁴

На праздниках и торжествах рабочих организаций, как правило, давались короткие агитационные пьесы, которые в основном сочинялись поначалу интеллигенцией, а иногда и самими рабочими.

«Эти представления по случаю должны рассматриваться — и в XIX и XX веках — как собственно зародыши возникновения настоящих актерских трупп, самостоятельных рабочих ансамблей, — заключает немецкий автор книги «Драма и классовая борьба» Клаус Кендлер. — При этом с самого начала понятие „рабочий театр“ определяется не социальным происхождением самостоятельных артистов, а содержанием спектаклей, политико-идеологическими критериями... После 1917—1918 годов революционный рабочий театр, как и вообще социалистическое искусство и литература, становится движущим моментом для искусства и культуры не только рабочего класса, но и всей нации».⁵

Реальная ситуация тех лет была сложнее и противоречивее нежели представлена немецким исследователем. Возможности развития искусства, позже получившего термин социалистического, в отдельных странах были далеко не одинаковы, как не было однородным само рабочее движение. Политические условия той или иной страны оказывали

свое революционное воздействие или, напротив, препятствовали формированию революционной художественной культуры.

Тем не менее, этапы, пройденные народами ряда стран мира с 1918 по 1923 год, свидетельствуют о сходстве путей, определивших появление в искусстве этих государств новаторских черт, которые способствовали сложению художественной культуры нового типа. Многие явления в странах Центральной и Юго-Восточной Европы рождались почти одновременно с аналогичными открытиями в советском искусстве. Поэтому можно говорить о закономерностях общего характера, связанных с принципами развития искусства, рожденного революцией. И хотя в этом процессе нельзя недооценивать «силу примера» художественной жизни Советской России, следует постоянно иметь в виду, что рождена она Октябрьской революцией, которая пробудила в трудящихся массах многих стран мира не только политическую, но и художественно-творческую энергию. Новаторские черты, возникшие в различных видах художественного творчества, обретали реальную поддержку в деятельности Коммунистических партий этих стран.

В 1918 году были образованы Коммунистические партии в Германии, Польше и в Венгрии; в 1919-м создана Социалистическая рабочая партия Югославии (коммунистов); партия тесных социалистов переименована в Болгарскую Коммунистическую партию. В 1920 году основана Коммунистическая партия во Франции, в 1921 году — в Чехословакии и Италии. И хотя процесс упрочения позиций социалистической и демократической культуры проходил не с одинаковой интенсивностью, молодые коммунистические партии стимулировали рост революционного искусства. Боевитость, мобильность, массовость, политическая нацеленность, открытое служение насущным запросам трудящихся — вот качества этого искусства.

В 1919 году в работе Учредительного конгресса Коммунистического Интернационала, созданного в Москве, принимали участие представители 21 страны. На II конгрессе Коминтерна, проходившем в 1920 году, собрались коммунисты 37 стран; в работе VI конгресса, состоявшегося в 1928 году, приняли участие представители 57 стран.

Делегаты разных стран учредили на II конгрессе Коминтерна Международное бюро Пролеткульта, которое приняло обращение к «Братьям-пролетариям всех стран». От Со-

ветского Союза в него вошли А. В. Луначарский и В. Полянский, от США — Джон Рид, от Франции Ж. Лефевр, от Германии — В. Герцог и М. Бартель. В бюро также были избраны представители Англии, Австрии, Италии, Бельгии, Швейцарии и Норвегии.

К 1922 году первые ячейки Пролеткульта были созданы в Германии, Чехословакии, Болгарии и других странах Европы. Для деятельности Пролеткульта этих стран существенной задачей стала публикация неизвестных прежде в их странах трудов В. И. Ленина по эстетике. Опыт Советского Союза стремились освещать журналы, вокруг которых группировались, вели горячие дискуссии деятели искусства, литературы и теории. Это «Роте фане» в Германии; «Червен», «Пролеткульт», «Рабочий театр», «Творба», «ДАВ» в Чехословакии; «100%» в Венгрии; «Ново време» в Болгарии; «Культура роботнича» и «Нова култура» в Польше; «Пламен», «Нолит» в Югославии.

Бурный подъем новых художественных идей, охвативших полно и широко театр и драматургию, живопись и музыку, происходил в этот период в Германии и Чехословакии. Идеи Пролеткульта, воспринятые горячо и творчески, имели здесь позитивное значение.

«Пролеткульт и особенно пролетарский театр превратились в арену теоретической и практической борьбы в области культурной политики, направленной на создание пролетарского искусства... Ни для Советской России, ни для немецких поклонников Пролеткульт не был делом только театра, литературы или искусства вообще, однако в Германии именно театр стал рассматриваться как центр революционно-массовой работы с привлечением художественных средств. Отсюда все попытки создать организации, подобные русскому „Пролеткульту“, практически сводились к созданию так называемых пролетарских театров; различные театральные коллективы, активно выступавшие в поддержку революционно-пролетарской борьбы и называвшие себя „пролетарскими“, стали ячейками пролеткультовских организаций. Сюда относились Театр союза пролетарской культуры в Берлине, Пролетарский театр Эрвина Пискатора, Пролетарская трибуна в Нюрнберге, „Пролеткульт“ в Касселе и др. ... Для практической работы театра и дальнейшего развития драматического творчества деятельность „Пролеткульта“ или отдельных художников и групп художников, разделявших субъективно или объективно его положения,

имела большое значение в том смысле, что „Пролеткульт“ выдвигал требования практических художественных обязательств перед освободительной борьбой пролетариата». ⁶

Сложный процесс столкновения идейных и художественных позиций в искусстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы, приходивший в этот период, обрел благодаря Обращению Международного бюро Пролеткульта конкретность и определенность.

Так, например, в дискуссиях начала 20-х годов, происходивших в полулегальной коммунистической и социалистической печати Польши, в качестве главной задачи времени выдвигалась задача активной «борьбы культур». Идеологи коммунистической партии Витольд Вандурский, Адам Полевка, Антонина Соколич вырабатывали программу массовой, как им казалось, подлинно народной культуры. В то же время Национальный рабочий союз пропагандировал развлекательный репертуар, одобряя различные проявления шовинизма, не гнушаясь, например, организацией «вечеров антисемитского юмора». ⁷ В этих условиях созданные А. Соколич в 1919 году первый в независимой Польше пролетарский театр «Рабочая Сцена и Лютня», а поэтом, режиссером и драматургом Витольдом Вандурским, возвратившимся на родину из Советской России в 1921 году, «Рабочая сцена» в Лодзи становились центрами революционных художественных идей. Свою деятельность они соотносили и выверяли на практике с опытом советского и немецкого революционного искусства.

В апреле 1920 года в Варшаве, по инициативе клуба «Рабочая Сцена и Лютня» состоялась первая польская конференция, посвященная пролетарскому театру. «Значение художественной культуры в рабочем движении», «Идеология пролетарского театра», «На каких основах возможно сегодня создание пролетарского театра» — вот темы выступлений, находившиеся в центре внимания ее участников. ⁸ Клуб «Рабочая Сцена и Лютня» сочетал в себе функции сценической площадки, лектория для рабочих, библиотеки-читальни и небольшого издательского центра, собственными силами выпустившего несколько брошюр революционной поэзии. ⁹

В отличие от Соколич, склонной показывать рабочим со сцены их собственную жизнь в формах самой жизни, Витольд Вандурский заряд агитационных идей выражал через метафору, гротеск, фантастику.

Хорошо зная русский и советский революционный плакат, Вандурский в основу сценических построений первого спектакля «Мировая биржа», созданного по собственному сценарию, положил принципы образно-пластической уличной агитации, монументального политического шаржа, революционной карикатуры.

Сцена представляла собой «пульт управления» огромного биржевого зала, у которого находились три главных нарицательных персонажа: Чиновник, Государственный полицейский и Биржевой маклер. Их окружение: наниматели рабочей силы (Министр труда, Капиталист, пан Крокодил), представитель желтой прессы (пан Шакал), князь церкви (Змей-Душителъ), агент охранки, охраняющий народ от революции (пан Скорпион), хозяйка публичного дома (пани Жаба). Их руками Мировой Капитал закупал и вербовал рабочую, рабскую силу: «Девчонок сезонно на фабрику», пролетариев — «быков двуногих», молодых парней — «согласно живому весу мускулатуры, по копейке за вес».¹⁰

В очерке «Поверх Варшавы» В. В. Маяковский, рассказывая о своем пребывании в Польше, писал: «...Вандурский — прекрасный поэт и работник рабочего театра. На триста тысяч лодзинских пролетариев он один организует и ставит спектакли. Перед спектаклем он читает пролог из „Мистерии-Буфф“, потом — пьеса или инсценировка, от которой морщится польское начальство. У него отбирают помещение, у него уничтожают декорации, над ним висят аресты, но он твердо ведет свою работу».¹¹

Перевод «Пролога» к «Мистерии-Буфф» принадлежал Вандурскому. «Рабочая сцена» не только предвляла им каждое представление, но и рассылала его вместе с иными произведениями, входившими в ее репертуар, другим рабочим театрам Польши. «Пролог» к «Мистерии-Буфф» Маяковского был поставлен самостоятельным коллективом завода «Локомотив» в Варшаве, в городе Челядзь Домбровского угольного бассейна, «Рабочей сценой» города Вильно.

«В... пропаганде отдельной пролетарской культуры ощущимо влияние некоторых теорий Пролеткульта, — говорится в коллективном исследовании «Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы». — Однако необходимо учитывать, что в отличие от Пролеткульта, действовавшего в Советской стране в условиях победившей социалистической революции, родственные ему тенденции в Польше заявляли о себе в совер-

шенно иных социально-политических обстоятельствах. Обстоятельства эти были ближе к тем, которые существовали в России перед Октябрем, когда и был создан (в сентябре 1917 года) Пролеткульт как организация, призванная организовывать и поддерживать самостоятельную инициативу рабочих масс в создании пролетарского искусства. Поэтому в Польше межвоенного двадцатилетия стремление к самоопределению пролетарского искусства в его противопоставлении господствующей культуре правящих классов было само по себе оправданным. Тем более что художественной практикой отрицательные стороны пролеткультовской программы в значительной мере оказывались преодоленными». ¹²

Положительное воздействие программа Пролеткульта имела на практику революционного самостоятельного искусства и в Чехословакии. Подобно Германии, театр в этой стране стал в первых рядах сражений за социалистическую культуру: отмежевывавшиеся от более пассивных и умеренных 120 коллективов — членов ДДОЧ (Союз рабочей театральной самостоятельности) заявили о полной поддержке политики Коммунистической партии Чехословакии и вошли вновь созданный Пролеткульт. Их энтузиазм поддержал отряд творческой интеллигенции во главе с И. Мироном, З. Неедлы, И. Гонзлом, Й. Зорой и др. «Нас не устраивает современный театр. Он ничего не дает рабочему, и мы начали действовать на свой страх и риск», — заявлял режиссер-коммунист Индржих Гонзл. ¹³

Описание массовых пролетарских самостоятельных действий в книге Богумила Шмерала «Правда о Советской России», изданной в 1920 году, вдохновляет Гонзла. Вместе с актером Й. Зорой он создает весной 1921 года «Дедрасбор» (Рабочий драматический хор), который несет в пролетарскую аудиторию идеи социализма. Основываясь на хоровой декламации, Гонзл театрализует революционную поэзию: «Левый марш» Маяковского, «Двенадцать» Блока, поэзию Неймана, Волкера, Горы, Сейфтера.

Очень важным событием было выступление «Дедрасбора» на рабочей спартакиаде в июне 1921 года. Рабочая спортивная организация отказалась от участия в олимпиаде на националистическом слете спортивного общества «Сокол», прославлявшем официальную политику буржуазного государства, которое отказалось официально признать Совет-

скую Россию (дипломатические отношения с СССР были установлены лишь в 1934 году).

Одновременно с этим слетом на другом стадионе, специально и очень быстро построенном бригадами рабочих, проведен спортивный парад, отметивший рождение КПЧ. Это была демонстрация интернационализма, пролетарского единства, солидарности с русской революцией: серп и молот, воспроизведенный на спортивном поле из упругих человеческих тел, пение «Интернационала» всеми участниками и, наконец, в заключение — новая форма зрелища — в выступлении «Дедрасбора». Тема солидарности людей труда, тема революции, олицетворенная в образе молодой женщины, любовь, жизнь, труд звучали в бодрящих стихах, произносимых участниками «Дедрасбора». Все это сопровождалось дружным вздыманием рук, торжественным шествием, где над морем людских голов плыли поднятые на щиты рабочих с молотом и крестьянка с хлебным колосом и серпом.¹⁴ Творчество для масс становилось — по свидетельству участников — в этот миг творчеством масс.

Согласованность действий десятка, а в ряде случаев и сотен людей, одновременное произнесение текста, диалог групп означали для участников «Дедрасбора» утверждение коллективных усилий как одного из способов сценической выразительности. Не единица, а коллектив, не голос, а хор — таков был девиз «Дедрасбора». Его успех у рабочей аудитории, — а участники «Дедрасбора» (впервые в Чехословакии) приходили к зрителям прямо на производство, — привел к тому, что поэт стал писать поэтические произведения, имея в виду хоровую декламацию. Так было с поэмой Я. Сейферта «Большая сцена». В ней образ, символизирувавший Чехословакию, окружен буржуазными политиками, произносящими антинародные тирады. Толпы народа вне сцены взывают к республике, она слышит их голос, приветствующий революцию. Рабочие и работницы появляются на сцене с красными знаменами, поют «Интернационал» и оттесняют силы реакции. Хор рабочих декламирует стихи, прославляющие победу социалистической революции, победу раскрепощенного труда.

С возникновением Пролеткульта как организации КПЧ наряду с ДДОЧ в него вошел и «Дедрасбор».¹⁵

Воспитание творчеством входило в задачу буквально всех любительских объединений. Коллективы ДДОЧ проводили эту работу среди всех слоев трудового населения, во-

влекая многих из них в состав участников художественной самодеятельности. Пролеткульт организовывал посещение рабочими коллективами выставок, спектаклей, концертов профессионального искусства. Художники, писатели, критики в статьях, помещенных в органе КПЧ «Руде право», комментируют то или иное произведение, обращая внимание неускушенного зрителя и слушателя на формы связи искусства с окружающей действительностью. Особенно талантливо и последовательно эту работу проводили в области музыкального искусства Зд. Неедлы, драматического — И. Гонзл и М. Майерова.

Писатели-коммунисты активно сотрудничают в Пролеткульте. В сезон 1924/25 года ими объявляется конкурс на лучшую пьесу из жизни пролетариата. Он не дал положительных результатов, но превратил проблему репертуара рабочих коллективов во всеобщее дело.

Параллельно с развитием самодеятельного искусства делаются попытки создания профессионального революционного театра — «Революционная сцена» (май 1920 г.). Ее организатор — писатель, художник Е. А. Лонген осуществил за короткий период постановки «Войцека» Г. Бюхнера, «Бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «Пролога» к «Мистерии-Буфф» В. Маяковского (1921).

Таким образом, в деятельности многих передовых художников Чехословакии в период 1918—1921 годов отразилась вера в возможность революционных преобразований в стране, и они, совместно с КПЧ, с помощью искусства стремились объединять людей труда. Когда же чехословацкая буржуазия к декабрю 1921 года прочно утвердилась у власти, массовое пролетарское искусство в условиях стабилизировавшегося буржуазного государства ни существовать открыто, ни тем более бурно развиваться уже не могло. «Дедрасбор», «Революционная сцена», «Социалистическая сцена» в период 1922—1923 годов были вынуждены прекратить свое существование. Пролеткульт совместно с Союзом ДДОЧ, используя гибкие разносторонние формы, стремился не только сохранять прежние завоевания, но и продвинуться далее.

Аналогичные процессы сближения мощного пласта рабочих, прежде всего театральной, самодеятельности с профессиональным революционным искусством происходили в других странах мира. Особенно яркие результаты этот процесс имел в Германии. Ключевой фигурой социалистическо-

го театра Германии 20-х годов является фигура актера и режиссера Эрвина Пискатора (1893—1966). Первый немецкий режиссер-коммунист, партийный билет которому вручала Роза Люксембург зимой 1919 года, основал в Берлине в 1920 году «Пролетарский театр», программа которого опиралась на принципы партийной пропаганды. Чтобы эту программу осуществлять более полно и действенно, Пискатор считал необходимым создать «политический и художественно сильный аппарат», в котором бы работали профессиональные и самодеятельные актеры-пролетарии, поскольку именно последние осуществляли бы «тесную связь с массой и, по возможности, с партией».¹⁶ Первый спектакль «День России» явился коллективным творчеством участников. Его пафос был связан с идеей интернационализма, к которой театр без прямой лозунговости стремился приобщить аудиторию. Газета «Роте фане» писала: «Основным новшеством этого театра являются переплетение в очень оригинальной форме игры с действительностью. Часто не поймешь, находишься ли ты в театре или на собрании; рождается такое чувство, словно ты должен принять участие и помочь происходящему и вынужден вставлять замечания».¹⁷ Полиция после нескольких спектаклей закрыла «Пролетарский театр», но Пискатор, «сдавая бастионы», продолжал упорно и успешно двигаться дальше.

Параллельно с его деятельностью и деятельностью тех, кто шел с ним рука об руку (Б. Брехт, Д. Хартфильд, Г. Гросс, Ф. Гасбарра, Э. Майзель и др.), вдохновенно работали созданные по инициативе ЦК КПГ в августе 1922 года пролетарские речевые хоры. Самый большой из них (60 участников) — хор парторганизации Большого Берлина — возглавил актер театра Рейнхардта, коммунист Густав фон Вангенхайм. Деятельность хора была связана с мгновенной реакцией на важнейшие политические события дня. Разоблачение правительства, выдвинувшего фальшивую идею «социализации» промышленности, предстало со всей наглядностью в произведении, специально созданном Вангенхаймом, «Хор труда». Следующее выступление хора было посвящено семи тысячам политических заключенных, арестованных после революционных событий конца 1923 года. Текст принадлежал Вангенхайму. Хор «7000» вошел составной частью в торжественное собрание, посвященное закладке памятника пролетариям, павшим в революционных боях.¹⁸

Новым явлением в художественной жизни Германии явились две работы Эрвина Пискатора — ревю «Красный балаган» к выборам в рейхстаг 1924 года и обозрение «Вопреки всему» к открытию X съезда КПГ в 1925 году. Обе постановки были созданы по прямому заданию КПГ.¹⁹ «Красный балаган» был сделан в содружестве с писателем Ф. Гасбарра и композитором Э. Майзелем с привлечением рабочих самодеятельных речевых хоров. Поэтому Пискатор считал возможным заключить, что «самодеятельное искусство и профессиональный театр, пересекаясь, образуют политикореволюционный профессиональный театр большой формы и массовый театр».²⁰ В этих представлениях по-новому проявилась и роль композитора, который, по словам Пискатора, «хорошо понял свое назначение — не только иллюстрировать и подкрашивать музыкой, но и проводить совершенно сознательно определенную политическую линию, т. е. вводить музыку как драматический прием».²¹

Впоследствии Б. Брехт развил этот прием в своем творчестве. Стоит заметить, что эстетика и практика Брехта рождалась в содружестве с деятельностью агитпропгрупп и сценическими опытами Пискатора.

В сентябре 1924 года по приказу прусского министра внутренних дел был распущен Центральный речевой хор КПГ, руководитель штутгартского речевого хора был осужден на год, подвергались штрафу и аресту и участники других речевых хоров. Но хоры не исчезли, а перешли в более мобильные и подвижные группы, развившиеся в агитпропколлективы.

Таким образом, есть определенная закономерность в том, что художники, осознавшие свою роль в революционном преобразовании общества, культивировали в первую очередь боевые синтетические жанры искусства, отличающиеся массовостью, «сиюминутностью» эстетического воздействия. Плакат и песня, живая газета и политическая оратория, сатирическое стихотворение и злободневный куплет-шансон оказывались на первом плане в первую очередь в Германии, Франции, Чехословакии, а также в Югославии, Болгарии, Польше, Венгрии, Румынии.

В непритязательных митингово-плакатных спектаклях агитпропгрупп, в сущности, нащупывались пути к новым эстетическим решениям, намечались новые возможности плодотворного синтеза искусств, рождались содружества художников нового типа.

Участники спектаклей агитпропгрупп²² стремились сочетать выразительные средства различных искусств, широко использовать массовую песню, фотомонтаж, ритмопластику, революционную поэзию. Об одной из первых берлинских групп написал в своем очерке «Люди одного костра» писатель Сергей Третьяков: «„Р.Р.“ — значит „Ревю ро-тер руммель“ („Обозрение — красная толкучка“). Так называлась первая агитпроптруппа, созданная по инициативе партии для обслуживания выборной кампании 1924 года. В обозрении участвовали: кино, акробатика, художники-моменталисты, речевики, статистические таблицы. Аудитория пела вместе, голосовала, свистела, становясь своеобразным действующим лицом. Три „Р“ были зерном, из которого выросло (впоследствии переняв кое-что у нашей „Синей блузы“) движение агитпроптрупп, влияние которых на рост германского коммунистического искусства огромно, но еще почти совсем не учтено».²³

Важную роль в художественном совершенствовании агитпропгрупп как явления революционного искусства сыграл творческий опыт советской «Синей блузы».²⁴ Театральные идеи «Синей блузы» — ее синтетическая форма, лозунговая прямота и открытость политических выводов — были близки тенденциям немецких, французских, чехословацких, болгарских агитпропгрупп. «Не было ни одной рабочей делегации, приезжающей с Запада, которой не показывали бы „Синюю блузу“ как вид своеобразного агитационного зрелища, порожденного революцией».²⁵ Примечателен отзыв вождя болгарской компартии Георгия Димитрова: «Это действительно настоящее, классовое, рабочее, здоровое зрелище. Желая в будущем не сходить с намеченного пути».²⁶ Выступление «Синей блузы» перед делегатами VI конгресса Коминтерна значительно расширили ее международный резонанс. Однако подлинной демонстрацией революционного искусства стали гастроль «Синей блузы» в Германии в 1927 году в честь десятилетия Октябрьской революции. В 10 городах, в том числе Берлине, Галле, Гамбурге, было дано более 100 представлений. Они нередко служили прямым толчком к организации новых, не только немецких агитпропгрупп, но и дали возможность утвердиться в правильности избранного пути уже существующим в соседней с Германией Чехословакии.²⁷

Установление связей с Россией деятелями культуры различных стран мира, особенно Центральной и Юго-

Восточной Европы, происходило, как правило, вопреки политике их государств. В Германии эти контакты осуществляло «Общество друзей новой России», созданное в 1923 году, в Чехословакии — «Общество экономического и культурного сближения с новой Россией», возникшее в 1925 году.²⁸ В докладе «Театр и пролетариат в Чехословакии», сделанном режиссером И. Гонзлом в качестве члена первой делегации этого общества на встрече с учеными Государственной Академии художественных наук в Москве, был подведен своеобразный итог деятельности революционной рабочей самодеятельности, дана характеристика союза «Деветсил»: «Все это, — говорилось в заключении, — находится в прямом контакте с достижениями русских художников, и эта связь есть проявление нашей интернациональной солидарности».³⁰

Контакты и связи с советской художественной культурой не были механическим повторением советского опыта, а являлись скорее естественным обменом родственными художественными идеями, возникшими в социально близкой среде. Ценные зерна, заимствованные у русских товарищей, попали на заранее подготовленную почву и дали отличные всходы. От «Синей блузы» воспринимались и гибкость сочетания диалога с массовой песней, и дисциплина жеста, речи, физкультурного движения, и техника коллективной декламации, словно рожденной атмосферой массовых митингов и революционных празднеств. Все это, естественно, переосмысливалось и заново претворялось в соответствии с национальными традициями. Так, например, немецкий «Красный рупор», в отличие от «Синей блузы», избегал смешения комического и трагического; все его усилия сосредоточивались на разработке драматических элементов.³¹ В выступлениях пражской «Синей блузы» был сильно развит комический элемент благодаря талантливому исполнителю комедийных сцен Карелу Бауэру, впоследствии погибшему в фашистских застенках.³²

Поиски художников Советской России были в центре внимания людей искусства. Первая всеобщая германская выставка в Москве, Ленинграде и Саратове в 1924 году, выставка революционного искусства Запада в 1926 году в Советском Союзе, в свою очередь, способствовали творческому обогащению советских художников. Стараниями Маяковского рисунки Георга Гросса, «одного из крупнейших талантов современной графики» (А. В. Луначарский), по-

явились на страницах журналов «ЛЕФ» и «Красной нивы». ³³ В число классических произведений немецкого революционного искусства вошел плакат художника М. Пехштейна «Крепите солидарность с Советской Россией».

Самые прославленные агитпропгруппы Германии приезжали на гастроли в Советский Союз в период 1929—1932 годов — «Красный рупор», «Колонне линкс», «Аларм». Их с восторгом принимали в рабочих и студенческих аудиториях Москвы, Ленинграда, Украины, Урала. Их голоса звучали по радио. Группа «Аларм» осуществила турне по всей стране — «От Минска до Магнитогорска, от Кронштадта до Крыма». «Спрессованные, жесткие слова, ритмически организованная речь и движение, упругие жесты, четкость и хваткость — такая выразительность, что легко понимать, не зная языка», — писал журнал «Рабочий и театр» о выступлениях коллектива «Колонне линкс». ³⁴

Пропаганда коммунистических идей через плакат, интонационный строй революционных маршей Советской России непосредственно и органично включалась в структуру спектаклей агитпропгрупп, в то же время получая богатую самостоятельную жизнь.

Плакатное искусство Германии к середине 20-х годов обретает стиль напряженного, динамичного, ясного политического воззвания, впитавшего в себя влияние советского плакатного искусства (Д. Моор, В. Лебедев), плаката Венгерской Советской республики и выдвинувшего таких крупнейших мастеров этого жанра из Германии, как Кете Кольвиц и Джон Хартфильд.

«Тем, кто не пережил двадцатые годы, трудно себе представить, какую огромную роль сыграл в это время революционный фотомонтаж как одна из форм изобразительного искусства». Джон Хартфильд считал — документ, фотографию, которую со времен Парижской Коммуны называли «живописью бедных», первоосновой монтажа. «Кухней фотомонтажа» было в значительной мере кино. Механически составленные фотокадры дали движение. Смонтированные куски движения выразили сюжет, то есть развертывание идеи. Кинематографический монтаж переосмыслил динамику факта по законам сюжета. Фотомонтаж переосмысливал статику факта. ³⁵

В музыкальной сфере движение революционного искусства 20—начала 30-х годов включило в единый процесс творческих поисков композиторов Ганса Эйслера ³⁶ и его не-

мецких соратников в музыке — Стефана Вольпе, Пауля Десау, Эрнеста Майера, Вл. Фогеля; в поэзии и драматургии — Бертольда Брехта, Эрика Вайнерта, Курта Тухольского; в театре — Эрвина Пискатора, Эрнста Буша, Максима Валлентина, Густава фон Вангенхайма; революционных музыкальных деятелей Венгрии — Белу Рейница, Ференца Сабо, Поля Арма, Чехословакии — Эмиля Франтишека Бурiana, Виктора Шульца, Ярослава Ежека, Зденека и Вита Неедлы, Луи Фюрнберга, Йозефа Станислава и др. Международная солидарность деятелей революционного искусства стран мира помимо потребности в творческих контактах являла собой задачу противостояния ширившемуся влиянию фашистских культурно-просветительских организаций Германии.³⁷

Так, например, на общегосударственной конференции Союза ДДОЧ в 1929 году в Праге делегации из других стран делились опытом своей работы. Артур Пик, председатель Союза рабочих театров Германии, посвятил свое выступление деятельности немецких агитгрупп, сатирических театров малых форм. В 1931 году чехословацкие представители того же Союза ДДОЧ приняли участие в съезде немецких рабочих театров в Дортмунде. И, наконец, по инициативе АТВД — немецкого Союза рабочих театров — в 1929 году было создано Международное рабочее театральное объединение (МРТО).

«О важности значения этой организации говорят не только те многочисленные отклики, которые мы получаем из разных стран, — сообщал российский журнал «Рабочий и театр», — но и та практическая работа, которая начинает проводиться в жизнь. Достаточно указать на сближение, которое произошло недавно между немецкими и чешскими рабочими театральными кружками на границе между Чехословакией и Германией. Эта встреча — своего рода братание между рабочими театрами разных стран, новая форма интернационального воспитания и интернациональной связи пролетарских масс».³⁹

Одной из самых крупных пограничных встреч, организованных по примеру немецко-чехословацких, была встреча прирейнской области рабочих театров трех стран — Германии, Франции и Англии.

Рабочие сцены большинства стран в силу хорошей организованности собирали вокруг себя многих передовых отечественных художников, живописцев, режиссеров, актеров,

музыкантов. Поэтому естественно, что на II пленуме, состоявшемся в 1932 году, встал вопрос не только об изменении названия (вместо Международного рабочего театрального объединения — Международное объединение революционных театров, МОРТ); в состав Президиума МОРТа вошли профессиональные деятели революционного искусства многих стран. «Это поможет... подойти к проблеме собирания всех творческих сил пролетариата, к кристаллизации идеи о единой революционной организации писателей, художников, музыкантов, скульпторов и представителей других видов искусства...

...Такие люди, как Муссиак, Вайан-Кутюрье, Вольф, Пискатор, Макс Голд, Брехт, Бехер — должны участвовать в нашем руководстве. Их мастерство, знания, талант должны быть включены в систему нашего революционного движения. Эти люди — наши братья и товарищи в общей борьбе за искусство пролетариата».³⁹

Первой из функций МОРТа на начальном этапе деятельности являлась фиксация и анализ процесса развития театрального движения разных стран. МОРТ приступает к изданию собственного печатного органа на четырех языках — журнала «Интернациональный театр» с центром в Москве. Его первые номера вышли под названием «Бюллетень МОРТ», где рядом с информацией о положении рабочего театра в отдельных странах публикуется материал, помогающий его деятелям осмысливать современные процессы театральной культуры различных государств.

В Советском Союзе во многих городах проводились декады рабочего театра, где выступления местных агитгрупп сопровождались различного рода выставками и беседами, в которых освещались разные стороны деятельности международного рабочего театра. Все это стимулировало связь советского самостоятельного театра с рабочими театрами зарубежных стран. Таким образом, предпосылки внешнего (ситуация в мире) и внутреннего характера (эстетические сдвиги) подготовили существенные перемены в жизни мирового рабочего театра.

Уже в 1930 году рабочий театр в Германии, по сути дела, находился вне закона. Б. Балаш, художественный руководитель Германского Союза рабочих театров, писал в своей статье «Политическая дубинка над Германией»: «Наш театр уже для предгитлеровского правительства казался столь угрожающим, что АТБД запретили раньше, чем КПГ».⁴⁰

Не случайно одно из важнейших положений «Устава» гласило: «В качестве руководителя и организатора международного революционного театрального движения МОРТ принимает активное участие средствами искусства в борьбе за политическое и экономическое освобождение трудящихся и за свободное развитие революционного искусства и театра... организует массовые кампании по защите революционного театра от репрессий и преследований, активно участвует во всех политических и экономических кампаниях, проводимых другими массовыми организациями в их борьбе против политической реакции, фашизма и войны».⁴¹

Сложившаяся в мире ситуация неизбежно и органично вела к сближению прогрессивного, гуманистического искусства с искусством революционным. В театральном самодельном движении серьезно поднимается вопрос о художественных принципах работы их коллективов.

В апреле 1932 года состоялся Пленум ЦК ВКП(б), распустивший РАПП и тем самым подтвердивший недопустимость сектантской политики в области литературы и искусства.

Это решение соответствовало и стремлениям, давно созревшим в недрах МОРТ: преодолеть изолированность профессионального революционного искусства от рабочего театра, содействовать включению рабочего театра в общий процесс развития прогрессивного искусства и литературы. Освобождался от сектантских пут и рабочий театр; ряд его групп сознательно обращается к опыту и наследию мировой культуры и — в каждой стране — к своей национальной художественной культуре.

При всей открытой тенденциозности революционного искусства логика жизни подводила его представителей к все большему вниманию к категориям эстетической ценности отдельного художественного явления. Еще в 1923 году прозвучал известный девиз Луначарского «назад к Островскому», а чешский писатель Карел Чапек в 1925 году выступил со статьей «Пролетарское искусство», где высказывал вполне аргументированное сомнение в возможности с узко классовых позиций подходить к явлениям искусства.⁴²

Важной проблемой художественной культуры многих стран начала 30-х годов, которая была поднята в дискуссиях МОРТ, была проблема «отказа рабочего театра от теорий собственного пути и особых методов отражения действительности».⁴³

В документах II Пленума МОРТ отмечалось: «Придавая большое значение самодеятельному театру, вовлекая его в свои ряды, Международный рабочий театр не хочет идти путями резкого противопоставления самодеятельного театра профессиональному театру, а также путями старо-пролеткуловской точки зрения на миссию рабочих театров. Разрешение проблемы взаимодействия лежит на путях взаимного использования лучших достижений одного и другого».⁴⁴

Такого рода решения были своевременны и отражали реальное положение дел. Так, например, резкая демократизация художественной интеллигенции во Франции нашла выражение в создании Ассоциации революционных писателей и художников в начале 30-х годов. Ее генеральным секретарем был избран Поль Вайан-Кутюрье, почетным председателем — Ромен Ролан.

Борьба против фашизма и войны, поддержка рабочего движения и политики Советского Союза — основные положения ее программы. Одним из первых начинаний Ассоциации стало создание театральной группы «Октябрь», состоявшей из любителей различных социальных слоев.

Группа не просто выезжала на заводы, играла в цехах фабрик, рабочих клубах, но пытливно искала новые средства выразительности, заботясь и об эстетической стороне своих представлений. Одновременно Ж.-Р. Блок и Л. Муссинак основывают «Театр интернационального действия», смысл которого заключался в стремлении его коллектива утвердить революционное искусство в среде самых широких народных масс. Именно в этот период рабочие театры Франции входят в состав Федерации рабочего театра, являющейся секцией МОРТ.

Гастрольи группы «Октябрь» со спектаклями «Ситроен» и «Битва при Фонтенуа» в Москве сразу выдвинули французских любителей в число лучших представителей революционного искусства.⁴⁵

«Успех группы „Октябрь“, — писала газета „Ла сцен овриер“, — подтвердил, что надо каким-то образом соединить агитацию, поэзию и сатиру».⁴⁶ Л. Арагон выделял в постановках группы «Октябрь» «импульс для размышлений».⁴⁷ Спустя несколько лет ярчайший представитель французского авангарда Антонен Арто, выступая в Мехико на конгрессе антифашистов, назвал группу «Октябрь» примером «непримиримой критики буржуазии и содеянного ею мира».⁴⁸

Деятельность французских любителей во главе с группой «Октябрь» знаменовала собой следующий этап развития революционного искусства. На первом его этапе для многих его участников политика и искусство становились предметом дискуссий, а часто просто взаимоисключались. Вместо углубленного театрального действия здесь культивировались плакатные сценки-аллегии, коллективно скандируемые лозунги, политические рефераты в скупой театральной форме. «Вместо тщательно разученного хорового пения или тонкого камерного музицирования — простая песня, спетая в унисон под нехитрый аккомпанемент трех-четырех имеющихся в наличии инструментов. «Искусство? Они не думали об этом. Они хотели лишь быть агитаторами за пролетарскую прессу, за сплочение рабочих...» — вспоминает бывший участник агитбригады «Красные ракеты» в Германии.⁴⁹ Самые прославленные агитгруппы этой страны, как уже говорили, приезжали в 1929—1932 годах на гастроли в Советский Союз: «Красный рупор», «Колонне линкс» (дважды), «Аларм». Артистам доставляло особую радость чувство неограниченной свободы, возможность играть и петь в атмосфере гостеприимства, не боясь никаких репрессий. Из Советского Союза актеры возвращались переполненными впечатлениями и обязательно привозили с собой русские молодежные песни, услышанные на улицах Москвы, в советских клубах и Дворцах культуры.

Москва становилась Меккой, открывающей новые горизонты искусства. Все, кто был причастен к левому, революционному искусству, видел в Москве столицу нового мира. Поэтому одной из самых значительных акций в деятельности МОРТ была идея международной олимпиады революционных театров, проведение которой предполагалось в Москве.

Это известие всколыхнуло не только участников театральной самодеятельности. «В связи с появлением в прессе сообщения об устройстве в Москве Олимпиады искусств, — информирует оргкомитет советский полпред в Австрии, — ко мне часто обращаются представители художественного мира — артисты, драматурги — с просьбой сообщить более подробные сведения об условиях, месте и времени проведения Олимпиады».⁵⁰

Международная олимпиада революционных театров состоялась в Москве с 26 по 31 мая 1933 года. Всего в ней приняло участие 25 коллективов, из которых 10 представля-

ли национальные республики Советского Союза, остальные прибыли из Копенгагена, Осло, Брюсселя, Парижа, Праги и Карловых Вар. Участие в многонациональном смотре воспринималось приехавшими коллективами как проявление интернациональной солидарности. В период наступления фашизма в европейских странах (Болгария, Польша, Италия, Германия) он много значил. Ощущение полного контакта с остальными участниками, братская взаимопомощь, вера в могущественную силу искусства, внимание со стороны выдающихся художников современности, — в жюри олимпиады входили Горький, Мейерхольд, Пискатор, Таиров, японский режиссер Секи Сано и другие, — все это удесятерило силы для творчества и для борьбы.

Если прежде для многих коллективов политика и искусство являлись предметом дискуссий, а часто и явлениями взаимоисключающими, то теперь все участники Международной олимпиады убедились в их взаимозависимости.

Работа жюри напоминала творческую лабораторию, где выявлялись характерные черты каждого коллектива и определялись его дальнейшие возможности. По поводу популярной группы в Чехословакии «Эхо слева», например, говорилось: «Группа мало внимания уделяла вопросу отыскания и применения полнокровной и увлекательной национальной формы, особенно немецкого рабочего театра Чехословакии».⁵¹ По поводу показа группы «Октябрь» жюри с одобрением подчеркивало «типично французский дух» ее спектаклей, как и в выступлении норвежской группы народного танца, сделавшей народную фольклорную основу главным эстетическим принципом.

Народность, как мыслилось представителям жюри, должна проникнуть органично в рабочий театр с «вводом» новых тем, взятых из гущи народной жизни, применением исконных жанров народного эпоса (скандинавские саги, немецкие шванки), с освоением некоторых элементов наиболее характерных для данной национальности видов искусства (танца, площадного театра). Некоторые критики прямо указывали, например чехословацкому театру, на недостаточное внимание к богатейшим традициям чехословацкого кукольного театра с традиционными фигурами Гурвинека и папаши Спейбла. Другими словами, впервые так принципиально и последовательно ставился на обсуждение вопрос о действенности художественного творчества. В результате творческих дискуссий и встреч в рамках олимпиады их

участники — деятели самодеятельного и профессионального театра — единодушно выступили «против отказа от театральности, против обеднения театров, за умелое и критическое использование всего арсенала современного театра в интересах политической агитации».⁵²

Своеобразие художественности революционного искусства, специфика его поэтики, законы воздействия на массы становятся целью исканий его творцов последующих десятилетий.

Творческие достижения советской художественной самодеятельности 1917—1932 годов получили международное признание, оказали заметное влияние на развитие профессионального и любительского пролетарского искусства в странах Запада. Наиболее показательны массовые празднества, олимпиады, историко-революционные инсценировки, агитационный театр, агитбригады, политическая эстрада, интернациональная пролетарская массовая песня.

Массовые художественные и художественно-бытовые формы, возникшие в СССР в послеоктябрьские годы, стали фактом не только мировой европейской, но, как свидетельствует новейшая история, и мировой художественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1979. С. 5.
- ² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 150.
- ³ Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1960. С. 134.
- ⁴ Aus den Anfängen der sozialistischen Dramatik. Bd. I. 1964. S. XVI.
- ⁵ Кендлер К. Драма и классовая борьба. М., 1974. С. 178.
- ⁶ Там же. С. 83.
- ⁷ См.: Развитие социалистического искусства... С. 120.
- ⁸ См.: Башинджагян Н. З. Польский революционный пролетарский театр межвоенного двадцатилетия. Дисс. ... канд. искусствовед. Рукопись. М., 1975. С. 13.
- ⁹ Наиболее примечательными среди спектаклей «Рабочей Сцены и Лютни» были: «В горняцком Домброве» Г. Запольской, юмористические картины «О человеке, который редактировал рабочую газету» по М. Твену, скетч А. Соколич «Большевик и княжна» и «Ткачи» Г. Гауптмана.
- ¹⁰ Искусство, революцией призванное. М., 1972. С. 37.
- ¹¹ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1958. Т. 8. С. 349.
- ¹² Развитие социалистического искусства... С. 122.
- ¹³ Honzl J. Roztočenjevište. Praha, 1925. S. 25.
- ¹⁴ Drobna J. Divadlo na Spartakiádě. Divadlo. VI. 1955. S. 268.
- ¹⁵ Zora J. Přatelí vzpomínek // Kultura. 1957. 3 X.

Подробнее о работе «Дедрасбора» см.: K dejnam české divadelni avantgardy. Praha, 1962.

- 16 *Пискатор* Э. Политический театр. М., 1934. С. 52.
- 17 Там же. С. 57. Действующие лица спектакля — социальные маски: «мировой капитал», «немецкий рабочий», «дипломат», «хор слепых»; немецкий рабочий пассивен, занимает позицию стороннего наблюдателя, вокруг него нужда, белый террор, обманутые рабочие сдают оружие, и «мировой капитал» задумывает интервенцию против Советской России. Вместе с толпой «немецкий рабочий» ломает шлагбаумы, символизирующие национальную изолированность. Пролетарии всех стран соединяются, «немецкий рабочий» произносит первые строки «Интернационала», трубач в форме красноармейца выводит мелодию, вступает хор, а вместе с ним, по замыслу режиссера, и публика.
- 18 См.: Искусство, революцией призванное. 1918—1933. М., 1969. С. 40.
- 19 Описание спектаклей по этим материалам даны В. Клюевым в ст. «Октябрь и немецкий театр» (См.: Искусство, революцией призванное. С. 44—48).
- 20 *Пискатор* Э. Политический театр. С. 72.
- 21 Там же. С. 74.
- 22 Термин «агитпроптеатр» принадлежит Максиму Валлентину, видному деятелю самостоятельного рабочего движения, руководителю агитпроп-группы «Красный рупор».
- 23 *Третьяков* С. Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна-перекресток. М., 1962. С. 512.
- 24 «Когда мы смотрели „синеблузников“, мы чувствовали, что вот здесь играют русские рабочие — нет, рабочие перед рабочими...» // *Лацис* А. Революционный театр Германии. М., 1935. С. 154.
- 25 Синяя блуза. 1926. № 41. С. 3.
- 26 Там же. С. 43.
- 27 «В конце 1927 г. Галле встретился с искусством советской труппы „Синяя блуза“, — пишет Э. Гейлинг, возглавлявший агитбригаду „Красные кузнецы“. — Она показала нам, что можно добиться беспримерного успеха с минимальным составом, небольшими затратами и скромным оформлением. Под впечатлением этих гастролей в ноябре 1928 г. была создана наша труппа „Красные кузнецы“».
- Руководитель «Колонне линкс» Х. Дамериус вспоминал: «Побуждаемые успехом советской „Синей блузы“ ... мы дружно приступили к делу» (Там же. С. 42).
- 28 В 1926 г. в Чехословакии были созданы первые коллективы «Синих блуз» (6 в Праге и 40 по стране). В их деятельности принимали участие писательница М. Майерова, поэт Й. Гора, редактор «Руде право» В. Мадера. В. Маяковский в очерках 1927 г. «Ездил я так» отметил: «На сцене синеблузники. Вот, например, сцена „Слезы Крамаржа“. Чешский „твердолобый“ Крамарж плачет над дачей, отнятой большевиками у него в Крыму.
- Впрочем, синеблузник — это название. Синие блузы носить запрещают. Подвели под какой-то старый закон о запрещении носить „форму“ и однажды задержали на улице синеблузников, отвели в участок, сняли рубашки и домой отпустили голыми» // (*Маяковский* В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 341).
- 29 См. о «Деветсиле»: *Маяковский* В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 332.
- 30 ЦГАИПД, архив ГАХН, ф. 5283, оп. 6, ед. хр. 528.
- 31 См.: *Лацис* А. Революционный театр Германии. С. 164.
- 32 *Kubr* F. O divadlo života. Praha, 1959. S. 47.

- ³³ См.: Искусство, революцией призванное. С. 122—127.
- ³⁴ Рабочий и театр. 1931. № 13—14. С. 7.
- ³⁵ См.: Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980. С. 183—193.
- ³⁶ Эйслер Ю. Послесловие к русскому изданию кн.: *Эйслер Ганс*. Избр. статьи. М., 1973. С. 236. См. также: *Нестьев И. В.* Эйслер Ганс и его песенное творчество. М., 1967; *Друскин М.* Эйслер Ганс и рабочее музыкальное движение в Германии. М., 1934.
- ³⁷ К концу 20-х годов фашисты перешли к репрессивным мерам по отношению к демократическим, а тем более к революционным деятелям культуры. См. об этом в кн.: Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. С. 78.
- ³⁸ Рабочий и театр. 1932. № 13. С. 1.
- ³⁹ II Пленум МОРТ. Документы и материалы. М., 1932. С. 2.
- ⁴⁰ Интернациональный театр (Бюллетень МОРТ). 1930. № 2. С. 7.
- ⁴¹ *Диомент Г.* Театр на аванпостах борьбы // Сов. театр. 1930. № 3—4. С. 35.
- ⁴² Русский перевод литературоведа-богемиста впервые опубликован в журнале «Слово» (1990. № 1. С. 8—9): «Я не собираюсь говорить о художественных достоинствах того, что нам предлагают под маркой революционного искусства; тут есть вещи сильные и очень славные, как и в искусстве католическом или каком-либо ином...
...Если бы надлежало родиться новому, народному, то есть народом воспринимаемому искусству, оно, по-видимому, должно было бы самым непосредственным образом, широко апеллировать к этим общечеловеческим и простонародным началам, но ни в коем случае не снисходить до них благосклонно, а продираться к ним ценой труда и вдохновения, без чего большое искусство невысказимо. Оттолкнуться следовало бы от расхожих поделок, а никак не от произведений для избранных; следовало бы присмотреться ко всякого рода стародавним, традиционным жанрам (к ним я отношу „Из зала суда“, кинофильмы на сюжеты героических эпосов, дешевые романы и другие недооцененные источники) и на этой основе творить новое искусство. Ах, если бы я мог предсказать, как это сделать, я бы не писал этой статьи, а засел бы за роман; в нем говорилось бы о любви, о героизме и других великих добродетелях, и был бы он таким прекрасным, таким сентиментальным и возвышенным, что каждый экземпляр его переходил бы из рук в руки, из рук потрескавшихся и распухших от стирки, ржавых от кирпича, испачканных чернилами, в другие руки, с отметинами другой, но тоже нелегкой жизни, пока у всех книжек не потерялся бы титульный лист и ни одна душа уже не знала бы, кто это написал...
...Скажите: все это не имеет ничего общего с пролетариатом, осознавшим свою классовую принадлежность? Возможно. Но с людьми, люди, это имеет много общего, причем, как раз с тем классом людей, о котором искусство чаще всего забывает».
- ⁴³ II Пленум МОРТ. Документы и материалы. С. 2.
- ⁴⁴ ЦГАИПД, архив РАБИС, № 5508, ед. хр. 2.
- ⁴⁵ *Вангенхейм Г.* Олимпиада открылась // *Смена*. 1933. № 6. С. 4.
- ⁴⁶ *Klein Wolfgang.* Federation du Theatre Ouvrier de France. в кн.: *Diezel P.* Wenn wir zu spielen-sheinen. Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund. Berlin, 1993. S. 175.
- ⁴⁷ Ibid. S. 175.
- ⁴⁸ Ibid. S. 179.

- ⁴⁹ Из сообщения В. Карша и И. Енсена, бывших участников агитбригады «Красные ракеты», см.: *Нестьев И. В.* Музыка, рожденная революцией (О пролетарском музыкальном движении в Германии 1918—1933 гг.) // Искусство, революцией призванное. С. 86.
- ⁵⁰ ЦГАИПД, архив ВОКС, № 5508, оп. 1, ед. хр. 1840.
- ⁵¹ ЦГАИПД, архив РАБИС, ф. 5283, оп. 6, ед. хр. 528.
- ⁵² *Вандурский В.* Драматургу — самодеятельный театр. Самодеятельному театру — драматурга // Интернациональный театр. 1933. № 3. С. 6.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АПМ	— Ассоциация пролетарских музыкантов
АСМ	— Ассоциация современной музыки
АТВД	— Союз рабочих театров Германии
АХР	— Ассоциация художников революции
АХРР	— Ассоциация художников революционной России
БДТ	— Большой драматический театр
ВАПМ	— Всесоюзная ассоциация пролетарских музыкантов
ВКП(б)	— Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков)
ВоенПУР	— военное политуправление
ВОФ	— Всесоюзное общество фотографов
ВРК	— вечерняя рабочая консерватория
ВУТОРМ	— Всеукраинское товарищество революционных музыкантов
ВФКО	— Всероссийский фотокиноотдел
ВХУТЕМАС	— Высшие художественно-технические мастерские
ВЦИК	— Всероссийский центральный исполнительный комитет
ВЦСПС	— Всесоюзный центральный совет профсоюзов
ГА	— государственный архив
ГАХН	— Государственная академия художественных наук
ГИЗ	— Государственное издательство
ГИМН	— Государственный институт музыкальной науки
Госфил	— государственная филармония
ГПП	— Главный политико-просветительный комитет (Главполитпросвет) Народного комиссариата просвещения
ДДОЧ	— Союз рабочей театральной самодеятельности Чехословакии
Делагит	— Депо агиток
ЕХК	— единый художественный кружок
ИЗОРАМ	— ИЗО рабочей молодежи
КИМ	— Коммунистический интернационал молодежи
КПГ	— коммунистическая партия Германии
КПЧ	— коммунистическая партия Чехословакии
КСМ	— коммунистический союз молодежи
КУРМАСЦЕП	— курсы мастерства сценических постановок
ЛН	— Литературное наследство
ЛОАПМ	— Ленинградское отделение Ассоциации пролетарских музыкантов

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

МАПМ	— Московская ассоциация пролетарских музыкантов
МГСПС	— Московский городской совет профсоюзов
МОНО	— Московский отдел народного образования
МОПР	— Международная организация помощи борцам революции
МСПО	— Московский совет потребительских обществ
МУЗГИЗ	— музыкальное государственное издательство
МУЗО	— музыкальный отдел
МУНИ	— Московское управление недвижимых имуществ
Наркомпрос	— Народный комиссариат просвещения
ОДСК	— Общество друзей советского кино
ОМАХР	— Общество молодежи художников революции
ОМО	— подотдел общего музыкального образования МУЗО Наркомпроса
ОНО	— отдел народного образования
ОРКИМД	— Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей
ОСОАВИАХИМ	— Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству
ОХС	— Общество художников-самоучек
Персимфанс	— Первый симфонический ансамбль
ПКиО	— парк культуры и отдыха
ПО	— политотдел
ПОарм	— политотдел армии
ПУР	— политуправление
ПУРККА	— политуправление рабоче-крестьянской Красной Армии
ПРОКОЛЛ	— Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории
РАБИС	— профсоюз работников искусств
Рабфак	— рабочий факультет
РАПМ	— Российская ассоциация пролетарских музыкантов
РАПП	— Российская ассоциация пролетарских писателей
РАПХ	— Российская ассоциация пролетарских художников
РИК	— районный исполнительный комитет
РКСМ	— Российский коммунистический союз молодежи
РКП(б)	— Российская коммунистическая партия (большевиков)
РОСТА	— Российское телеграфное агентство
РФО	— Русское фотографическое общество
ТЕО	— театральный отдел
ТРАМ	— театр рабочей молодежи
ТРОП	— театр рабочей оперы
ХАЦ	— художественно-агитационный цех
ХОРТ	— хоровой театр

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЦГАИПД	— Центральный государственный архив историко-политических документов
ЦГАЛИ СПб.	— Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГАРФ	— Центральный государственный архив Российской Федерации
ЦДИД	— Центральный дом самодеятельного искусства в деревне имени В. Д. Поленова («Поленовский Дом»)
ЦДИСК	— Центральный дом самодеятельного искусства
Центросоюз	— Центральный союз потребительских обществ
Церабкооп	— Центральный совет рабочих кооперативов
ЦИТ	— Центральный институт труда
ЦК	— центральный комитет
ЦПКиО	— центральный парк культуры и отдыха
ШКМ	— школа коммунистической молодежи

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
Введение	10
<i>С. Ю. Румянцев, А. П. Шульпин</i>	
Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов	24
<i>А. П. Шульпин</i>	
Красноармейский и рабоче-крестьянский театр периода гражданской войны и военного коммунизма	64
Основные тенденции развития самодеятельного театра 1917—1920-х годов	64
Инсценировки	73
Агитки	86
<i>А. П. Шульпин</i>	
Самодеятельный театр 20-х годов	98
Клубный самодеятельный театр	98
Агитсуды	101
Живые газеты	106
Инсценировки на клубной сцене	119
Уличные инсценировки и театрализованные празднества 20-х годов	123
Инсценировки-зрелища	123
Инсценировки-действия	126
Политкарнавалы	128
В. Б. Блок <i>А. П. Шульпин</i>	
Самодеятельный театр на рубеже 20—30-х годов. Основные тенденции развития. ТРАМЫ	143
<i>М. В. Юнисов</i>	
Сельская театральная самодеятельность 1920-х годов	169
<i>С. Ю. Румянцев</i>	
Музыкальная самодеятельность	195
I. 1917—1920-е гг.	195
II. 1921—1932 гг.	227

СОДЕРЖАНИЕ

Хоровая самодеятельность 20-х годов	234
Массовое пение	237
Коллективная декламация	245
Самодеятельный музыкальный театр	248
Самодеятельные оркестры и инструментальные ансамбли	278
Бытовое музицирование. Конкурсы самодеятельных исполнителей	314
Музыкальные олимпиады	340
<i>А. Л. Сокольская</i>	
Пластика и танец в самодеятельном творчестве	356
Опыт ритмического воспитания	356
Танцы в быту и в клубных зрелищах	372
Классический балет и рабочий зритель	383
<i>К. Г. Богемская</i>	
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство	400
<i>А. Л. Сокольская</i>	
Фотолюбительство	465
<i>Л. П. Солнцева</i>	
Интернациональное значение и международные связи самодеятельного художественного творчества народов СССР	507
Список сокращений	532

САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СССР

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ

1917—1932 гг.

*Утверждено к печати
Государственным институтом искусствознания
Министерства культуры РФ*

Редактор издательства *С. А. Батюто*
Художник *Ю. П. Амбросов*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректоры *Т. О. Розанова, К. С. Сапунова*

Издательство «Дмитрий Буланин»
ЛР № 061824 от 11.03.98

Сдано в набор 07.02.99. Подписано к печати 10.07.99.
Формат 60 × 84¹/₁₆. Гарнитура Таймс.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 33,5
Уч.-изд. л. 33,5. Тир. 600 Зак. № 3529

Отпечатано с оригинал-макета
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Заказы присылать по адресу:

«ДМИТРИЙ БУЛАНИН»
199034, С.-Петербург, наб. Макарова, 4
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук
Телефон: (812) 235-15-86
Телефакс: (812) 346-16-33
E-mail: bulanina@nevsky.net

История самодеятельного художественного творчества в СССР неотделима от комплекса социально-психологических, государственно-политических и экономических проблем, которые не только не потеряли злободневности, но, напротив, и сегодня составляют предмет дискуссий в науке, прессе, искусстве и политике. Огульное отрицание прошлого, высокомерное охаивание «совковой самодеятельности» часто прикрывает элементарное невежество, приблизительное, а то и искаженное представление о культуре советского периода.

Настоящий том «Очерков» охватывает годы гражданской войны, нэпа и т. н. «реконструктивного периода» и рассчитан прежде всего на специалистов, студентов и преподавателей культурно-просветительных училищ и соответствующих факультетов Академий культуры.